



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE  
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN LETTRES  
OFFERT CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI,  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR LINDA MORRIER

L'ÉCRITURE DE MICHEL TOURNIER : LE BAISER DU VAMPIRE  
ENTRE MÉLANCOLIE ET HYSTÉRIE

AVRIL 2021

© Linda Morrier, 2021

## RÉSUMÉ

Sous des allures qui peuvent sembler conventionnelles, l'écriture de Michel Tournier se révèle des plus originales. L'auteur pétrit patiemment – pour utiliser sa métaphore boulangère – les ingrédients de ses œuvres, matériel hétéroclite fait de fragments et d'éléments composites recyclés, y ajoute des concepts et allusions philosophiques qu'il enfouit ensuite profondément sous les péripéties de ses histoires, pratiquant souvent le récit enchâssé, comme une réminiscence bienheureuse du fœtus au cœur des limbes matriciels. Entraînée inexorablement dans un retour vers le pays de l'enfance et des origines, l'écriture de Tournier revisite à sa façon les imageries mythiques, les contes à valeur universelle et autres textes fondateurs, puis dissémine au fil des pages des références intertextuelles parfois discrètes, d'autres fois plus évidentes, pour le plus grand plaisir des lecteurs. Dans un processus de création longuement mûri, fécondé par la réécriture et les emprunts faits à d'autres auteurs, mais qui s'autoengendre aussi, se *recréant* à même ses propres textes, l'écrivain instaure un mouvement narratif fait d'échos scintillants, de répétitions et de commémoration. Sa prose danse d'une œuvre à l'autre.

Notre lecture soutient que cette dynamique textuelle particulière relève de deux grandes forces motrices thématiques dans l'œuvre : d'une part, une énergie centripète – pulsion de mort mélancolique – qui affaiblit le désir d'écrire, voire finit par étouffer tout à fait la production, et d'autre part, un élan centrifuge – pulsion de vie hystérique – qui cherche par tous les moyens à nourrir la création. Dans leur nécessaire intrication, ces forces contraires – qui constituent les deux grandes parties de ce parcours d'analyse – traduisent à la fois la nostalgie des origines où clignote l'appel incessant de la mort et la fascination pour les miroirs où l'image volée s'absente, de même que le besoin viscéral d'un rendez-vous privilégié avec le lecteur. Mais pour s'assurer d'une existence sous le regard indispensable de ce dernier, encore faut-il le captiver, le capturer, le séduire. Créer une œuvre qui embrase et embrasse. Le baiser du vampire.

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
NOTE PRÉLIMINAIRE .....	VI
REMERCIEMENTS.....	VIII
INTRODUCTION.....	1

## PREMIÈRE PARTIE

### LA FORCE CENTRIPÈTE : LA FASCINATION DU MÊME

CHAPITRE I : LA SPÉCULARITÉ.....	36
1.1 LE LEURRE DU MIROIR .....	36
1.1.1 La mise en abyme.....	36
1.1.2 La mélancolie.....	39
1.1.3 Le vide du miroir.....	41
1.1.4 L'incarnation de l'image.....	48
1.2 LE MIROIR MALÉFIQUE .....	54
1.2.1 L'image du miroir inversée.....	57
1.2.2 La torpeur mélancolique .....	59
1.3 LE MIROIR NOIR DU MÉLANCOLIQUE.....	62
1.3.1 Le puits.....	62
1.3.2 Le puisard .....	64
1.3.3 La noire mélancolie .....	70
1.3.4 La vitre .....	72
1.3.5 L'autre côté du miroir.....	74
CHAPITRE II : LE RETOUR VERS LES ORIGINES.....	78
2.1 LA MÈRE-MER .....	78
2.1.1 Les bienheureuses origines .....	78
2.1.2 Les contrastes dans l'élément féminin.....	80
2.1.3 La maternité.....	84
2.1.4 L'eau comme remède .....	86
2.1.5 Le glauque .....	88

2.2 LE LAIT ET LA MÈRE .....	90
2.2.1 Le réconfort du retour à la mère .....	91
2.2.2 Le fantasme nourricier .....	94
2.3 LA RÉGRESSION .....	97
2.3.1 L'arbre de vie et de mort .....	98
2.3.2 La coquille protectrice .....	106
2.3.3 Le fantasme d'autoengendrement .....	113
2.3.4 Le retour en deçà de la vie .....	116
<b>CHAPITRE III : LA FASCINATION DE LA MORT .....</b>	<b>122</b>
3.1 LA DÉNAISSANCE .....	122
3.1.1 La nuit .....	122
3.1.2 La mort .....	128
3.2 LA DÉPRÉCIATION ET LE MONSTRE .....	132
3.2.1 L'autocritique .....	132
3.2.2 La métamorphose monstrueuse .....	135
3.2.3 Le destin .....	138
 <b>DEUXIÈME PARTIE</b> <b>LA FORCE CENTRIFUGE : L'AUTRE POUR EXISTER</b> 	
<b>CHAPITRE IV : LE PARCOURS DU MÊME VERS L'AUTRE .....</b>	<b>144</b>
4.1 LA SÉDUCTION ET LA RECONNAISSANCE .....	144
4.1.1 L'hystérie .....	145
4.1.2 Le rôle du lecteur .....	146
4.1.3 La demande de reconnaissance .....	151
4.1.4 Le baiser du vampire .....	154
4.2 L'ARRACHEMENT ET LA CASTRATION .....	159
4.2.1 Le trauma .....	160
4.2.2 La loque pantelante .....	163
<b>CHAPITRE V : L'IMAGE ET LE SIGNE .....</b>	<b>174</b>
5.1 LA PHOTOGRAPHIE .....	174
5.1.1 Les images et les mots .....	175
5.1.2 La prédation photographique .....	176
5.1.3 La vue, le regard et la représentation .....	182
5.1.4 La spatialité tournoiérienne .....	192

5.2 LA CALLIGRAPHIE .....	202
5.2.1 Le triomphe de l'image.....	203
5.2.2 La naissance du signe .....	205
<b>CHAPITRE VI : L'INSCRIPTION D'UNE ÉCRITURE.....</b>	<b>211</b>
6.1 LES MASQUES ET LE MORCELLEMENT .....	211
6.1.1 Venise et ses avatars.....	211
6.1.2 Le fragment.....	214
6.1.3 Le relief d'une écriture .....	229
6.2 LA RÉÉCRITURE.....	236
6.2.1 Les procédés et la création.....	236
6.2.2 La répétition et la commémoration.....	249
6.2.3 L'essoufflement .....	258
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>262</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>278</b>
<b>ANNEXE.....</b>	<b>297</b>

## NOTE PRÉLIMINAIRE

Pour faciliter la lecture, voici les abréviations qui seront utilisées pour désigner les œuvres de Michel Tournier les plus citées dans cette thèse.

- BA** *Le bonheur en Allemagne?*, Paris, Gallimard, 2006, 97 p.
- C** *Célébrations*, Paris, Mercure de France, 1999, 348 p.
- CB** *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, 340 p. (coll. « Folio », n°1229).
- CM** *Le Crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992, 188 p.
- CS** *Des Clefs et des serrures*, Paris, Éditions du Chêne, 1979, 195 p.
- ESB** *Éléazar ou la source et le buisson*, Paris, Gallimard, 1996, 140 p.
- F** *Le Fétichiste*, Paris, Gallimard, 1997, 68 p.
- GJ** *Gilles & Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983, 152 p. (coll. « Folio », n°1707).
- GMB** *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980, 277 p. (coll. « Folio », n°1415).
- GO** *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, 222 p. (coll. « Folio », n°1908).
- JE** *Journal extime*, Paris, La musardine, 2002, 237 p.
- JMM** *Je m'avance masqué*, Entretiens avec Michel-Martin Roland, Paris, Éditions Écriture, 2011, 214 p.
- JVC** *Journal de voyage au Canada*, Paris, Robert Laffont, 1984, 180 p.
- LM** *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975, 628 p. (coll. « Folio », n°905).
- MA** *Le Médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989, 303 p. (coll. « Folio », n°2290).
- M** *Miroirs. Autoportraits*, photographies Édouard Boubat, Paris, Denoël, 1973, 193 p.

- MI** *Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1996, 197 p. (coll. « Folio », n°2882).
- PL** *Le Pied de la lettre*, Paris, Mercure de France, 1994, 181 p.
- PP** *Petites Proses*, Paris, Gallimard, 1986, 245 p. (coll. « Folio », n°1768).
- RA** *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1975, 599 p. (coll. « Folio », n°656).
- TS** *Le Tabor et le Sinaï*, Paris, Belfond, 1988, 206 p. (coll. « Folio », n°2550).
- VI** *Le Vagabond immobile*, Paris, Gallimard, 1984, 109 p.
- VL** *Les Vertes Lectures*, Paris, Flammarion, 2006, 158 p.
- VLP** *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, 283 p. (coll. « Folio », n°959).
- VP** *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, 312 p. (coll. « Folio », n°1138).
- VV** *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, 395 p.



## **REMERCIEMENTS**

Mes plus importants remerciements ne peuvent qu'aller à ma directrice Francine Belle-Isle qui m'a lue et accompagnée pendant toute cette aventure doctorale. Par son savoir et ses conseils avisés, elle m'a beaucoup appris. Je la remercie sincèrement pour tout. Sans sa patience et sa disponibilité, s'étendant au-delà des frontières espérées, rien n'aurait eu lieu.

Je suis aussi reconnaissante à ma mère Nicole Bélanger qui, par son exemple, m'a montré le chemin des études supérieures de même qu'à mon amoureux Dominic Collard pour son écoute indéfectible et son soutien réconfortant. Merci à tous mes proches pour leurs encouragements.

## **INTRODUCTION**

Je te donne mon livre, dit l'écrivain au lecteur, qu'il fasse de toi un inspiré, fais de moi un auteur de génie. (VV, p. 24)

C'était à Choisel, en Chevreuse, dans les entrailles d'un presbytère. Berceau d'une œuvre marquante, véritable paradis de fraîcheur pour l'esprit et le cœur, ce lieu vit naître toutes les créations de Michel Tournier : romans, pièce de théâtre, contes et nouvelles, essais, livres pour la jeunesse, ouvrages sur l'art et la photographie. Lauréat et membre de l'Académie Goncourt, couronné par le grand prix de l'Académie française, cet auteur est traduit partout à travers le monde. Son écriture a été visitée à maintes reprises et il semblait lui-même inviter ces paroles étrangères sur son œuvre, affirmant que l'œuvre d'art appelle naturellement la critique, que l'esthéticien est « celui qui parle ou écrit du beau : [un] *kalologue*, devrait-on dire » (TS, p. 13). Quelle que soit l'opinion des artistes, pour Tournier les critiques sont « des relais indispensables au rayonnement de leur œuvre » (TS, p. 16). Lorsqu'il se pose lui-même comme critique, Tournier se définit surtout comme un grand amoureux des textes. En suivant cette *voix* et à travers elle, cette thèse propose une lecture où la construction identitaire du sujet de l'écriture sera analysée à travers un parcours inédit.

Un mémoire de maîtrise<sup>1</sup> a initié cette réflexion sur la construction de l'identité dans *Les Météores* de Michel Tournier à travers une image précise : celle du labyrinthe. La présente étude, qui se détache du mythe du labyrinthe, est néanmoins la conséquence de cette démarche, ici déployée et approfondie à même un corpus plus vaste. Une affirmation de Tournier a également suscité des questionnements à l'origine de cette recherche, soit celle que « [s]on propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités<sup>2</sup> » (VP, p. 195). Plus le lecteur plonge dans les textes tournériens et plus cette affirmation ressemble à un masque trompeur, plus elle se voit remise en question.

Denses et polysémiques, les œuvres de Michel Tournier ont généré beaucoup de lectures critiques. Nous ne citerons ici que celles qui nous ont le plus inspirée. Certaines se sont penchées sur la mythologie, tel l'ouvrage de la spécialiste de Tournier, Arlette Bouloumié, qui a étudié principalement les textes de fiction au regard des grandes figures que sont principalement l'androgynisme, l'ogre, les jumeaux et le double<sup>3</sup>. Jacques Poirier<sup>4</sup> et

---

<sup>1</sup> « Lieux d'une errance spéculaire. Le labyrinthe : image génétique des *Météores* de Tournier », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 1999, 109 p.

<sup>2</sup> Arlette Bouloumié se questionne aussi à ce propos : « On peut se demander si l'écriture de Michel Tournier est aussi traditionnelle qu'il veut bien le dire [...] La mise en abyme par laquelle commence *Vendredi* n'est-elle pas un procédé cher au Nouveau Roman? » (*Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, Paris, Foliothèque, 1991, p. 12)

<sup>3</sup> Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, 278 p. Elle étudie principalement la mise en abyme et les mythes présents dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, Paris, Foliothèque, 1991, 247 p. Dans cet ouvrage déjà, Arlette Bouloumié souligne que la construction du *Roi des aulnes* relève d'une forme non conventionnelle qui ressemble à *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach (p.74).

<sup>4</sup> Poirier, Jacques, *Le Thème du double et les structures binaires dans l'œuvre de Michel Tournier*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Dijon, Université de Dijon, 1983, 476 p.

Carine Madeleine Terras-Moore<sup>5</sup> ont aussi produit des analyses importantes de ces représentations. Dans *Gilles & Jeanne*, *La Goutte d'or*, *Les Météores* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*<sup>6</sup>, Mireille Rosello s'est également penchée sur l'image du double. Soulignons une autre étude particulièrement intéressante intitulée *La Double écriture dans l'œuvre de Michel Tournier* de Seun Kyong You<sup>7</sup>. À travers *Gaspard, Melchior & Balthazar*, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Le Roi des Aulnes*, *Les Météores* et *Gilles & Jeanne*, cette lecture examine les oppositions au regard de la force centripète, reliée selon l'auteure à la construction des mythes de l'androgynie et des jumeaux, et la force centrifuge qu'elle associe à l'image du miroir qui déforme et apporte l'inversion. La mythologie a inspiré également Karen Nicholson<sup>8</sup> qui a analysé les trois premiers romans de Michel Tournier sous l'angle de la solitude, de la phorie, du double et de la gémellité. À ces ouvrages se greffe une thèse importante de Mathilde Bataillé, sous la direction d'Arlette Bouloumié et publiée aux Presses universitaires de Rennes en 2017, qui présente le thème du temps d'une part dans les textes fictionnels de Tournier – à travers l'initiation des personnages et leur angoisse existentielle – et d'autre part, dans les textes non fictionnels<sup>9</sup>, de manière à dresser un portrait de l'ensemble de l'œuvre tourniérienne.

---

<sup>5</sup> Terras-Moore, Carine, Madeleine, « Le Miroir du double dans la trilogie de Michel Tournier », Thèse de doctorat, Université de Washington, 1993, 361 p.

<sup>6</sup> Rosello, Mireille, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Paris, Corti, 1990, 191 p.

<sup>7</sup> You, Seun Kyong, *La Double Écriture dans l'œuvre de Michel Tournier*, Thèse de doctorat de littérature française, Université Lumière Lyon 2, 2002, 641 p.

<sup>8</sup> Nicholson, Karen, « Des structures mytho-initiatiques chez Michel Tournier », [en ligne], <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/QMM/TC-QMM-69654.pdf>>.

<sup>9</sup> Sa recherche s'intitule *Du roman au texte bref : l'appréhension du temps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Angers, 2013, 620 p. et elle a publié *Michel Tournier : l'écriture du temps* aux Presses universitaires de Rennes.

L'enjeu autobiographique des textes de Michel Tournier et plus particulièrement du *Vent Paraclet* a fait l'objet d'un ouvrage de Fui Lee Luk<sup>10</sup> – qui décrit la position de démiurge de Tournier dans son œuvre – et de Stéphanie Posthumus qui explore les lieux d'enfance de Tournier et la question de l'identité dans « Trois thèmes pour repenser Tournier : le moi, le monde et le rire<sup>11</sup> ». De son côté, Susanna Alessandrelli<sup>12</sup> analyse *Le Vent Paraclet* pour conclure que Michel Tournier adopte dans ce texte – qui se voulait autobiographique – une focalisation objective qui brouille les frontières entre les métadiscours fictionnel et critique.

Par ailleurs, quelques travaux traitent de l'apport religieux chez Tournier. Une étude de Norma Wimmer<sup>13</sup> observe les oppositions dans *Gilles & Jeanne* entre le bien et le mal, alors que celle de Lorna Milne dans *L'Évangile selon Michel : la trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*<sup>14</sup> étudie les images de la Transfiguration et de la Crucifixion, de même que les mythes reliés à la divinité et la position de démiurge du sujet de l'écriture, si bien mise en scène avec les cartes du tarot dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

---

<sup>10</sup> Luk, Fui Lee, *Michel Tournier et le détournement autobiographique*, Éditions universitaires de Dijon, 2003, 214 p.

<sup>11</sup> Posthumus, Stéphanie, « Trois thèmes pour repenser Tournier : le moi, le monde et le rire Acta fabula, vol. 7, n 4, août-septembre, [en ligne], <<http://www.fabula.org/revue/document1483.php>>.

<sup>12</sup> Alessandrelli, Susanna, « Entre autobiographisme et autogenèse du texte, *Le Vent Paraclet* de Michel Tournier », *Revue italienne d'études françaises*, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/rief/2631>>. Sa thèse soutenue en 2004 s'intitule : « Les Modalités de l'écriture ironique et humoristique dans l'œuvre de Michel Tournier ».

<sup>13</sup> Wimmer, Norma, « La Sainte et le monstre : une lecture de Gilles et Jeanne de Michel Tournier », *Lettres françaises*, p. 125-130, [en ligne], <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/lettres/article/download/733/601>>.

<sup>14</sup> Milne, Lorna, *L'Évangile selon Michel : la trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*, Amsterdam, Rodopi 1994, 267 p.

D'autres critiques ont plutôt adopté un point de vue sémiotique pour analyser l'intertextualité dans les textes de Tournier. Nous devons souligner l'apport important de Jean-Bernard Vray dans *Michel Tournier et l'écriture seconde*<sup>15</sup>, remarquable recherche des influences intertextuelles dans l'ensemble de l'œuvre, et plus modestement l'article de Michael Worton intitulé « Intertextualité et esthétique » dans *Images et signes de Michel Tournier*<sup>16</sup>, qui souligne les emprunts de Tournier à des images comme celle de la Méduse et de la Reine blonde ou encore l'iconographie religieuse qui accompagne entre autres les rois mages dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*. On peut citer également le travail intéressant de Carles Besa<sup>17</sup>, qui met en lumière les annotations de Tournier dans *Les Météores* et marque ainsi la singularité formelle de ce roman non conventionnel à plusieurs voix.

Seules quelques études de l'œuvre de Tournier sont entièrement guidées par la psychanalyse. Signalons en premier lieu Nicole Guichard qui a rédigé une thèse intitulée *Michel Tournier : Autrui et la quête du double*<sup>18</sup>, dans laquelle elle analyse les figures de l'androgynie, de Narcisse et des jumeaux. Dans la même veine, Eeva Lehtovuori<sup>19</sup> analyse le mythe de Narcisse en convoquant plusieurs psychanalystes (Freud, Lacan, Dolto, Kristeva, Green, Grunberger et Rosolato). Dans les textes de fiction, elle souligne les valeurs et les

---

<sup>15</sup> Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires, 1997, 480 p.

<sup>16</sup> Worton, Michael, « Intertextualité et esthétique » dans *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du colloque du Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle, Gallimard, 1990, 397 p.

<sup>17</sup> Besa, Carles, « Dans les marges du texte : l'annotation des *Météores* de Michel Tournier. » *Études françaises*, 31 (3), 127–140. [en ligne], <<https://doi.org/10.7202/036003ar>>.

<sup>18</sup> Guichard, Nicole, *Michel Tournier. Autrui et la quête du double*, Paris, Didier/Érudition, 1989, 359 p.

<sup>19</sup> Lehtovuori, Eeva, *Les Voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1995, 374 p.

pensées qui révèlent le sujet de l'écriture à travers la trame du récit et fait une étude de la représentation de la femme dans son exclusion comme personnage à part entière, montrant que celle-ci est toujours dépendante des personnages masculins. Dans *L'Encre des savants et le sang des martyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*<sup>20</sup>, Inge Degn, pour sa part, affirme que les personnages de Tournier évoluent d'un univers féminin (plus matériel) à un univers masculin (plus spirituel) et traversent la castration « symbolique » à l'aide du sacrifice comme tentative de dépassement de la castration. Son parcours est lié principalement au mythe et à l'initiation. Plus récemment, Jean-Paul Guichard étudie les images du corps dans l'ensemble de l'œuvre tourniérienne. Dans *L'Âme déployée : images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*<sup>21</sup>, il relève la figure de l'androgynisme et le désir de l'éternelle jeunesse. En faisant référence à Freud et à Lacan, il étudie aussi le rituel du sacrifice et de la mutilation.

C'est plus ou moins dans ce corpus critique que s'insère entre sémiotique et psychanalyse notre propre lecture, originale et inédite. Notre recherche propose d'observer le processus de création et la forme des textes de Tournier. Ce que le lecteur remarque au premier abord c'est que, tel un vampire, l'œuvre se construit en se nourrissant des textes des autres; elle n'hésite pas à leur emprunter des procédés d'écriture et même des passages entiers

---

<sup>20</sup> Degn, Inge, *L'Encre des savants et le sang des martyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Grenoble, UGA Éditions, 1997, 320 p.

<sup>21</sup> Guichard, Jean-Paul, *L'Âme déployée : images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Presses universitaires Saint-Étienne, 2006, 221 p.



comme dans *Le Miroir des idées*<sup>22</sup>, elle se sert de tout le matériel existant qui peut lui être utile : mythes, contes et histoires populaires, références bibliques, concepts philosophiques, citations. Comment l'écriture arrive-t-elle à se construire à travers ces fragments épars et surtout que signifie ce processus de création pour le sujet de l'écriture? On peut supposer que tous ces emprunts avoués représentent une façon de s'approprier le regard des autres pour s'assurer une existence. Tous ces fragments venus des autres, en surimpression, sont posés tel un masque qui tient lieu de visage. Mais que cache ce masque? Pour peu que le lecteur observe le mouvement de cette écriture dans le temps, il constate que, graduellement, elle doit elle-même se recycler, c'est-à-dire réutiliser ses propres fragments, pour rester vivante, en mouvement, et relancer le discours, pour s'autoengendrer. Ce *recyclage* empêche, pour un temps seulement, l'épuisement de la parole.

La forme des textes tournériens se présente comme un parcours plus ou moins morcelé, un jeu de miroirs, qui s'inscrit dans une certaine spatialité et se développe par des reprises et des déplacements fragmentés, dans une création tout en correspondances. Pour rendre justice à cette *œuvre-danse*, basée essentiellement sur la vue, le regard et l'image, et pour *faire voir* cette écriture, notre recherche adoptera sciemment une position descriptive analytique qui s'éloignera de l'argumentation d'usage et qui cherchera à se mouler le plus près possible de son objet d'étude pour permettre le scintillement de l'écriture. La figure du

---

<sup>22</sup> Ce livre est composé de plusieurs petits chapitres qui se terminent tous par une citation d'un auteur choisi par Tournier. Ces fragments de textes empruntés à d'autres sont une source d'inspiration pour ses propres commentaires.

miroir sera utilisée comme modèle structurel. Source de réflexion qui multiplie les effets de specularité (mise en abyme, intertextualité, reduplication, réécriture, variations) si présents dans l'écriture de Tournier, elle autorisera les renvois d'un passage à un autre et les ajouts à des lieux déjà parcourus. Il se peut que le lecteur se sente un peu débordé par la motilité de cette constellation textuelle. Pour faciliter la compréhension, des annexes qui présentent les principaux récits de fiction sont mises à la disposition du lecteur.

Cette recherche repose sur les deux grandes énergies motrices imposées par l'écriture de Tournier : les forces centripète et centrifuge<sup>23</sup>. Thématisées au cœur même de l'écriture tourniérienne dans plusieurs œuvres, ces forces sont illustrées de façon particulière par un schéma au centre des *Météores* qui représente des cercles concentriques, un procédé pictural particulier dans un roman qui ne manque pas d'attirer le regard. Par ailleurs, ces forces forgent le processus même de création qui s'accomplit par la réécriture et la reprise de ses propres textes<sup>24</sup>, mais qui puise aussi son inspiration chez d'autres auteurs.

L'hypothèse de cette recherche est que ces deux forces qui fascinent Tournier, au-delà des énergies physiques qu'elles illustrent, représentent aussi deux forces psychiques à l'œuvre dans son écriture : la force *centripète*, énergie puissante abreuvée par la fascination de la mort et dirigée sur le moi dans un revirement mélancolique à la limite de l'enlissement

---

<sup>23</sup> Dans *La Double Écriture dans l'œuvre de Michel Tournier*, édition Internet, p. 65, Seun Kyong You présente ces forces sans jamais aborder la mélancolie ni l'hystérie.

<sup>24</sup> À la page 162 de *Relire Tournier*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, Mariska Koopman-Thurlings constate que « Tournier implique de plus en plus ses propres textes, au fur et à mesure que sa propre œuvre augmente ».

et de l'étiollement des mots, et, pour essayer de contrer cette énergie mortifère, la force *centrifuge*, énergie déployée vers l'autre pour assurer la survie de l'écriture, un effort hystérique pour tenter d'amener l'autre à soi, se déployant puis se repliant sur soi, comme la trace d'une demande jamais comblée. Cette force centrifuge, véritable résistance à une puissante pulsion de mort liée à la mélancolie profonde du sujet d'écriture, représente l'hystérique tentative pour relancer le désir qui se surprend à espérer encore, pulsion de vie constamment en souffrance. Par la création littéraire, elle s'inscrit comme un moyen offert de s'entêter dans l'espérance de capter et diriger le regard de l'autre sur soi, voire essentiellement de trouver l'amour.

Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier explique la genèse de ses trois premiers romans et souligne l'importance de l'enfance dans la constitution du sujet : « L'enfance nous est donnée comme un chaos brûlant, et nous n'avons pas trop de tout le reste de notre vie pour tenter de le mettre en ordre et de nous l'expliquer » (VP, p. 19). Les forces centrifuge et centripète, qui se relancent constamment tel ce *chaos brûlant* de l'enfance, ce nœud de signifiante à déchiffrer, sont constamment mises en scène dans différentes fictions et couchées sur le papier en plusieurs récits fragmentaires. Dans la tradition judéo-chrétienne, le chaos représente la confusion initiale des éléments indifférenciés avant l'intervention divine qui doit les séparer, fusion des éléments avant qu'ils soient arrachés l'un à l'autre. Pour faire signifier ce chaos qui refait surface dans les textes tournieriens, une lecture psychanalytique de la construction du sujet de l'écriture permettra l'observation de la structure de désir qui semble émerger de ces deux énergies motrices dans un mouvement dialectique constant.

Cette lecture *symptomatique*, qui superpose les motifs récurrents qui traversent les textes de Tournier, ne cherche pas à analyser l'homme-écrivain, mais souhaite plutôt identifier les différents mouvements psychiques que son œuvre met en scène. Les lecteurs de Tournier conviendront facilement que la parole de ses personnages et celle d'un narrateur extérieur que nous pourrions prendre pour l'écrivain lui-même s'entremêlent souvent<sup>25</sup>. Cette étude s'autorisera à superposer ces voix, le but étant d'analyser comment s'inscrit la structure du désir chez le sujet de l'écriture sur le plan de l'anecdote et du discours. À l'aide de l'analyse textuelle, proche d'une sémiotique entendue au sens large, et dans le droit fil de l'interprétation psychanalytique, axée autour des forces structurales de la mélancolie et de l'hystérie, ainsi que des organisations pulsionnelles liées à la formation de l'identité, notre lecture tentera de dégager le profil de cette écriture de l'intime, la place qu'elle semble se réserver pour elle-même ainsi que celle qu'elle accorde à sa réception.

Ce sont les récits courts de même que les écrits fragmentaires les plus délaissés par la critique qui seront ici analysés, le tout alimenté bien sûr par l'ensemble de l'œuvre. Les contes et nouvelles seront puisés principalement dans deux recueils : *Le Médianoche*

---

<sup>25</sup> L'œuvre de Mariska Koopman-Thurlings l'a démontré : *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1995, 271 p. Il est facile, par exemple, de remarquer que le garagiste Tiffauges utilise un langage très savant pour sa condition. Jean-Bernard Vray analyse aussi ce phénomène en soulignant que Michel Tournier « récupère pour son propre compte des fragments, des reliques du langage et la fantasmagorie de ses personnages auxquels il ne cesse d'adhérer » (Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires, 1997, p. 415). On pourrait ajouter que des fragments de discours apparaissent dans des fictions et reviennent dans des essais, ce qui peut aussi justifier cette position. On peut lire par exemple dans *Les Météores* : « Quand un visage se charge à mes yeux de plus d'érotisme que tout le reste du corps... c'est cela l'amour » (p. 298). Cet aveu du personnage d'Alexandre se retrouve dans l'essai *Des Clefs et des serrures* : « Il y a un signe infallible auquel on reconnaît qu'on aime quelqu'un d'amour, c'est quand son visage vous inspire plus de désir physique qu'aucune autre partie de son corps » (p. 194).

*amoureux* et *Le Coq de bruyère*, même si quelques contes se retrouvent aussi insérés dans les romans *La Goutte d'or* et *Gaspard, Melchior & Balthazar*. Quant aux écrits fragmentaires, ce seront d'abord les textes qui contiennent des réflexions de l'auteur au fil du temps qui seront convoqués comme *Le Journal extime*, *Le Vagabond immobile*<sup>26</sup>, *Petites proses*, *Célébrations* et *Le Miroir des idées*. Seront aussi visés les textes plus critiques de Tournier comme *Les Vertes Lectures*, *Le Vent Paraclet*, *Le Tabor et le Sinaï* et *Le Vol du vampire*. Certains textes qui côtoient des images comme *Le Crépuscule des masques*, *Journal de voyage au Canada*, *Vues de dos* et *Des Clefs et des serrures* seront aussi pris en compte. Ne seront pas oubliés quelques entrevues accordées par Tournier, dont la plus importante, publiée en 2011, *Je m'avance masqué*, de même que son dictionnaire personnel, *Le Pied de la lettre*. Tous ces textes seront convoqués séparément, mais aussi dans leur continuité, de manière à saisir l'évolution d'une écriture.

## **Première partie : La force centripète (la fascination du même)**

Il s'arracha à l'horrible fascination du miroir et regarda autour de lui. (*VLP*, p. 90)

Le premier chapitre de la première partie de la thèse se penchera particulièrement sur la fascination qu'exerce l'image du miroir, de même que sur la specularité telle que définie

---

<sup>26</sup> Ce texte est classé dans les réflexions au jour le jour même si le rapport entre les images et le texte n'est que très rarement justifié.

par Lucien Dällenbach<sup>27</sup>. Le miroir se profile dans toute l'œuvre de Tournier comme un motif d'importance et s'inscrira à maintes reprises tout au long des deux grandes parties qui constituent cette étude en une galerie de reflets illuminant tout le parcours d'analyse. Étudié par Carine Madeleine Terras-Moore<sup>28</sup> dans la trilogie *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Les Météores* et *Le Roi des aulnes*, le miroir sera ici analysé dans le reste de l'œuvre de Tournier à travers les thèmes spéculaires, le processus de création de même que dans son rapport à l'écriture qui donne à *voir* une image fragmentée, morcelée, une image disposée selon un parcours éclaté.

Le miroir que l'on rencontre chez Tournier n'est pas, sauf très rarement, un miroir ordinaire. Les variantes les plus usitées sont le *miroir noir*<sup>29</sup> et le miroir vénitien, d'abord celui à large cadre et ensuite celui convexe très bombé appelé communément *sorcière*<sup>30</sup>. Tel que défini dans *Les Météores*, le miroir vénitien à large cadre interdit au regard de se fixer en plein centre, puisqu'il est immédiatement distrait et relancé par les nombreux reflets qui proviennent des petits miroirs périphériques :

Ce cadre énorme, disproportionné, qui fait presque oublier le miroir lui-même perdu en son centre. Et le fait est que ce cadre est composé d'une quantité de petits miroirs inclinés dans tous les sens. De telle sorte que toute complaisance vous est interdite. À peine votre regard s'est-il posé au centre, sur l'image de votre visage, qu'il est sollicité

---

<sup>27</sup> Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, 247 p. (coll. « Poétique »).

<sup>28</sup> Terras-Moore, Carine Madeleine, « Le Miroir du double dans la trilogie de Michel Tournier », *op. cit.*

<sup>29</sup> Ce type de miroir légèrement convexe, aussi appelé *miroir de Claude* était utilisé, par les peintres à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour restreindre le paysage à un champ plus étroit afin d'obtenir un meilleur cadrage pour leurs tableaux.

<sup>30</sup> C'est ce miroir que l'on rencontre chez Jan Van Eyck dans son tableau *Les Époux Arnolfini*. Dans ce tableau, le miroir signe en quelque sorte l'œuvre par la présence du peintre dans le miroir.

à droite, à gauche, en haut, en bas par les miroirs secondaires qui reflètent chacun un spectacle différent. C'est un miroir dérapant qui chasse vers sa périphérie tout ce qui approche son foyer. Certes ce miroir-là est particulièrement révélateur. Mais tous les miroirs vénitiens participent de cette nature centrifuge, même les plus simples, même les plus francs. Les miroirs de Venise ne sont jamais droits, ils ne renvoient jamais son image à qui les regarde (*LM*, p. 431).

Ce type de miroir met en scène de façon exemplaire les deux grands ressorts de l'écriture tourniérienne. Malgré les tentatives de revenir constamment à l'image centrale, le miroir de Venise ne permet pratiquement pas de la voir, la laisse à peine deviner, de par ce mouvement centrifuge qui pousse le regard vers la périphérie et le dirige ailleurs. Toutes ces images présentes en abondance et disposées autour du centre comme autant de voies parallèles et très souvent partiellement superposées empêcheraient-elles de constater l'absence, le vide central? Ne s'agirait-il pas ici du ratage réitéré d'un besoin d'*authentification*, scène rejouée en un *processus infini*, forcément illusoire, où le regard se perd partout ailleurs et jamais ne se pose sur le sujet pour cautionner son existence? S'agirait-il pour le sujet de l'écriture d'un désir de *reprise*, de retour sur le passé, pas simplement pour contempler l'image consolatrice, mais surtout pour *inscrire* certains épisodes qui n'ont pas eu *lieu*, pour *écrire* l'histoire idéalisée? Cette *autocontemplation* empêchée représente une dérobade à l'inverse de celle de Narcisse, mais peut-être ici est-ce l'image qui est en fuite et qui interdit par le fait même la contemplation.

Avec ses marques et ses avatars, le narcissisme est au cœur de cette étude. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>31</sup>, Narcisse aperçoit son reflet dans l'eau, en tombe amoureux et n'a de cesse de se mirer jusqu'à mourir de cette passion sans fin. Le narcissisme désigne cet amour de soi fondamental sur lequel repose la structuration du sujet. Dans *Pour introduire le narcissisme*<sup>32</sup>, Freud affirme que la libido peut choisir deux modes d'investissement : du Moi ou de l'objet. Tout enfant passe d'abord par une étape narcissique constitutive de son identité où la libido s'investit sur sa propre personne, pour ensuite normalement se tourner vers un objet extérieur. C'est l'équilibre entre les investissements narcissiques, la balance énergétique entre la libido du Moi (s'aimer soi-même) et la libido d'objet (aimer l'autre), qui sera nécessaire : s'aimer assez pour pouvoir aimer et aller vers l'autre, mais ne pas s'oublier pour autant dans l'autre et y dissoudre son estime de soi. Chez Tournier la dialectique est la suivante : d'une part, une force centripète qui pousse à se suffire à soi-même, à se recroqueviller dans sa coquille et faire signe à la mort et, d'autre part, une force centrifuge qui oblige à aller vers l'autre pour chercher sa reconnaissance, et ce, au prix d'un arrachement à soi difficile, parcours qui permet d'exister dans un équilibre oscillatoire entre deux forces opposées.

L'attrait pour la coquille, la matrice, la fascination pour l'image de soi qui se dérobe souvent, se remarquent nettement dans les textes de Tournier. Dans son article fondateur,

---

<sup>31</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III, Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, [en ligne], <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>>.

<sup>32</sup> Freud, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, [en ligne], <<http://psychia.ru/fr/freud/1914/narciss.html>>.



« Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je<sup>33</sup> », Lacan dégage trois étapes fondamentales dans la quête identitaire de l'*infans*. Avant que le schéma corporel de l'*infans* soit constitué, ce dernier perçoit son corps comme morcelé (chaque organe jouissant de façon indépendante des autres) et n'est pas en mesure de discerner les limites entre lui et l'autre. Dans l'expérience du miroir, il reconnaît une image qui lui est familière, fasciné qu'il est par cette image qui confond son corps et celui de sa mère. Il *est* ce tout indistinct et tout-puissant (le Moi-idéal omnipotent) qui provoque sa *jubilation*. Mais quand l'*infans* saisit que ce qui l'a fait jubiler est beaucoup plus le corps de sa mère que le sien propre, quand il s'aperçoit qu'il n'est que cette excroissance sur le corps de la mère, ce tout petit *reste* insignifiant, c'est la *désolation*. Cependant, quand le regard aimant de la mère vient le reconnaître dans son identité propre, en lui permettant de se distinguer d'elle tout en se considérant comme un être *désirable*, s'installe heureusement le temps de la *consolation*. Porté par sa mère, dont le regard l'enveloppe et le rassure sur sa consistance, l'*infans* assume son image et entre ainsi dans la dialectique du désir. L'origine de la reconnaissance pour l'*infans* vient donc d'abord de l'image de l'autre. Dans cette épreuve du miroir, la mère trouve elle aussi son compte et son plaisir dans cet échange puisqu'elle « se regarde avec émerveillement dans les yeux de son petit garçon » (CS, p. 61) qui la voit comme son idéal. Il y a donc mutuelle reconnaissance, pour un enchantement réciproque. L'*infans*, dont le désir était auparavant rivé à son propre corps, peut maintenant se déporter vers l'autre. Mais quand, pour une raison ou pour une autre, cette épreuve amoureuse est perturbée ou, pire, enrayée, l'image identitaire

---

<sup>33</sup> Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 89 (coll. « Points »).

se fracture, l'*infans* chute du haut de cette perte dans une atonie sans espérance. Dans l'écriture de Tournier, en toile de fond, c'est précisément cette *image infirme*, renvoyée par les yeux défaillants de la mère, qui fait récurrence dans une écriture paraphée de mélancolie.

La mélancolie interpelle la figure de l'image *blanche* – du *cadre vide* – qui en deviendra une représentation majeure. Marie-Claude Lambotte précise que la trop grande fragilité de l'image spéculaire est due à la « fonction défaillante du regard maternel qui, plutôt que de cerner la silhouette de l'enfant dans le plaisir de l'échange, traverserait le corps de l'enfant comme s'il se dirigeait vers un ailleurs ou se perdait vers un lointain sans limite<sup>34</sup> ». L'enfant se voit alors *inconstitué*, obligé à un regard aveugle de lui-même, dirigé vers un ailleurs inaccessible. C'est comme si de n'être pas *présentée* dans le regard de l'Autre, l'identité restait fondamentalement sans contour, imprécise, fragile, sans assise sur le plan de la *re-présentation*. En conséquence, le sujet mélancolique est condamné à rechercher désespérément ce regard perdu, demande à jamais ignorée qui vient creuser un espace de nostalgie pure devant ce qui *n'a pas eu lieu*. Le regard de l'Autre s'inscrit alors comme trahison et anéantissement.

Dans le deuxième chapitre sera analysée la construction d'un fantasme réconfortant de retour à la matrice originelle, essentielle au sujet de l'écriture pour contrer l'angoisse du vide initial. Chez Tournier, il faut dire que les entrailles maternelles ne renvoient pas d'abord

---

<sup>34</sup> Lambotte, Marie-Claude, *Le Discours mélancolique*, Paris, Anthropos, 1993, p. 216 (coll. « Psychanalyse »).

à la source de vie, mais plutôt à un en deçà de l'existence qui place la mort à l'origine de tout commencement. De son aveu même, Tournier nous prévient que « le lecteur rencontrera plus d'une fois la silhouette encapuchonnée de Madame la Mort, compagne obligée de notre cheminement » (*JE*, p. 13). Il a en effet une véritable fascination pour la mort et celle-ci ne s'éloigne que très rarement et jamais bien longtemps de ses lieux d'écriture. La mort est pour lui une « compagne » de vie<sup>35</sup>, sans doute le premier et le dernier refuge matriciel où toute angoisse s'apaise et où s'anéantissent toutes les incertitudes de la vie.

Dans *Le Vagabond immobile*, Tournier décrit son village comme un « ensemble de toitures sèches autour du clocher pointu de l'église au milieu d'un tissu de labours humides, mous et gras, comme un fœtus osseux logé au sein du placenta nourricier » (p. 43). Même s'il a aimé les voyages, il affirme être un sédentaire invétéré : « Quand je me suis installé dans cette maison – il y a un quart de siècle – j'ai adoré son vide [...] » (*PP*, p. 11). En 1957, il a emménagé dans son presbytère, en quelque sorte *coquille vide*, « moule exact de [sa] vie quotidienne » (*PP*, p. 12), là où il s'est *replié* y forgeant sa carapace, son *refuge-cocon* pour écrire tous ses livres : « Je voyage beaucoup – beaucoup trop, grogne un certain grincheux sédentaire qui est en moi – et avec le plus grand profit. Mais j'ai horreur de partir et jamais ne me lâchent en route le remords et l'inquiétude d'avoir abandonné ma maison, mon jardin, mes amis » (*VP*, p. 17). Dans ce deuxième chapitre de la thèse sera étudié ce désir de

---

<sup>35</sup> Mathilde Bataillé dans « Les Textes brefs non-fictionnels de Michel Tournier : la célébration de la vie au miroir de la maturité », [en ligne], <<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/40421/42252>>, déclare que Tournier est un auteur qui aime la célébration des petits plaisirs de la vie, mais elle constate l'omniprésence du thème de la mort dans *Petites Proses*, *Célébrations* et *Journal extime*. Nous pouvons faire la même constatation dans toutes les œuvres subséquentes.

régression avec ses effets fantasmatiques, dans le droit fil de la figure de la mère et de ses attributs.

Couplé d'une fascination de la mort, le désir de régression se profile dans les textes tournériens dans un désir de *dénaître* : « J'ai toujours pensé que chaque homme, chaque femme, le soir venu, éprouvait une grande fatigue d'exister (*exister sistere ex*, être assis dehors), d'être né, et pour se consoler de toutes ces heures de bruit et de courants d'air entreprenait de naître à l'envers, de *dénaître* » (*LM*, p. 247). Le troisième chapitre analysera cette *dénaissance*, perçue comme une délivrance qui soulage du poids de l'existence, comme un retour vers la mort bienfaitrice et souhaitée d'avant la naissance. La fascination de la mort s'inscrit aussi comme inertie et dépréciation du sujet mélancolique. Dans « Deuil et mélancolie<sup>36</sup> », Freud compare la mélancolie à l'état dépressif qui suit normalement un deuil. La mélancolie y est définie comme « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtiment<sup>37</sup> ». Ainsi, le mélancolique, qui a tendance à se croire indigne, se déprécie, devient son propre bourreau, et peut se voir comme un monstre, un être indigne d'être aimé.

---

<sup>36</sup> Comme le souligne Jacques Hassoun, « le texte de Freud "Deuil et mélancolie" date de 1917; il a été, en fait, écrit en 1915, à la suite de l'article "Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins" que Karl Abraham avait présenté au III<sup>e</sup> Congrès de psychanalyse, le 11 septembre 1911 ». Ce passage est tiré de : « La Passion mélancolique », *Revue de psychanalyse Filigr@ne*, [en ligne], <<http://rsmq.cam.org/filigrane/archives/passion.htm>>.

<sup>37</sup> Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, Trad. de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 146 (coll. « Folio essais », n°30).

Le monstre est une figure qui scintille dans les textes tourniériers, celui qu'on montre du doigt parce qu'il est différent, celui qui suscite l'étonnement et la crainte, celui qu'on rejette et qui peut en souffrir. Arlette Bouloumié<sup>38</sup> s'est penchée dans les romans de Tournier sur l'étude et l'influence des mythes et, plus particulièrement, ceux de l'ogre, des jumeaux et de l'androgynie. Sera étudiée ici la figure du monstre comme personnage différent, *Autre*, celui qui est voué à un destin particulier. Tournier définit les monstres comme des êtres uniques qui « ne se reproduisent pas » (RA, p. 14). Renverser l'ordre normal des choses, devenir un être d'exception en refusant d'entrer dans la suite des générations, ne s'inscrire nulle part dans le système de la filiation, tout cela est l'apanage de plusieurs personnages forts de Tournier, de *beaux monstres* comme Tiffauges dans *Le Roi des aulnes*, Gilles de Rais dans *Gilles & Jeanne* et Alexandre dans *Les Météores*. Le vampire est aussi un monstre assoiffé de sang, cet Autre qui a accès à l'immortalité et permet d'illustrer le processus d'identification qui se profile dans les œuvres tourniériennes. La figure du vampire, oxymore qui fait briller les contraires, incarne les pulsions de vie et de mort et représente à la fois la spirale infernale de l'hystérique et l'inertie mortelle du mélancolique.

---

<sup>38</sup> Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier, Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, 278 p. La figure de l'ogre dans les textes de Tournier a aussi été analysée par Ingeborg Rabenstein-Michel, « Être ogre parmi les ogres : réalité et réalité littéraire dans *Le Roi des Aulnes* » dans *Relire Tournier*, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Actes du colloque International Michel Tournier Saint-Étienne, 2000, p. 25. Cette même figure fait également l'objet de la thèse de Christiane Melançon, *Corps imaginaire et dévoration dans les œuvres de Michel Tournier*, [En ligne], <<https://searchproquestcom.sbioproxy.uqac.ca/pqdtglobal/docview/89177878/DC2EF7DB59A7484BPQ/3?accountid=14722>>.

Dracula servira de référence au personnage du vampire. Même si ce n'est pas le tout premier texte qui parle du vampire et qu'il existe une infinité de représentations du personnage vampirique, on peut dire que la plus déterminante est le *Dracula* de Bram Stoker paru en 1897. Selon le livre de Simonetta Santamaria intitulé *Vampires*, le premier texte qui parle des vampires date cependant de 1816 :

[...] il s'agissait d'écrire une œuvre – un récit, un roman ou une poésie – qui suscité la terreur. Le comité en question se composait des poètes anglais George Byron et Percy Bysshe Shelley, de leurs maîtresses respectives Claire Clairmont et Mary Wollstonecraft Godwin, ainsi que du docteur John William Polidori, écrivain et médecin personnel de lord Byron. Deux auteurs sortirent vainqueurs du concours, Polidori et Mary Wollstonecraft, que le monde entier connut bientôt sous le nom de Mary Shelley. Les deux poètes abandonnèrent la partie, et Mary Shelley mit à profit la réclusion à laquelle la pluie les contraignait pour écrire son chef-d'œuvre, le roman gothique *Frankenstein*, tandis que John William Polidori jetait les bases de ce qui deviendra en 1819, *Le Vampire (The Vampyre)*, premier ouvrage narratif moderne de cette créature légendaire<sup>39</sup>.

C'est donc un défi, un concours lancé entre amis, qui a donné lieu à deux grands textes de la littérature, à deux monstres littéraires : Frankenstein et Dracula. Le personnage de Dracula tisse les bases du mythe du vampire comme le confirme Jean Marigny : « Bram Stoker est donc le véritable créateur du mythe littéraire du vampire tel qu'on peut le connaître aujourd'hui, dans la mesure où il en a défini une fois pour toutes les principales caractéristiques<sup>40</sup> ». Personnage immortel qui se nourrit du sang de ses victimes, doté de

---

<sup>39</sup> Santamaria, Simonetta, *Vampires*, Rome, Gremese, 2009, p. 62.

<sup>40</sup> Marigny, Jean, *Le Vampire dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Champion, 2003, p. 15.

pouvoirs surnaturels, le comte Dracula, aristocrate à la fois monstrueux et raffiné, est un être damné. Personnage dont le reflet n'apparaît pas dans le miroir, il possède quand même une enveloppe corporelle, contrairement aux simples fantômes désincarnés.

Dracula détient aussi la capacité particulière et fascinante de se métamorphoser non seulement en chauve-souris, transformation qui se retrouve le plus fréquemment dans l'imagerie populaire, mais aussi en d'autres animaux comme le chien ou le chat. Il peut également se fondre avec certains éléments naturels comme des grains de poussière, du brouillard, devenir maître du vent ou du tonnerre et commander aux éléments, ce qui n'est pas sans rappeler la finale des *Météores* où Paul, alité, semble *posséder* les éléments naturels. Cette capacité de métamorphose met également en relief l'action prédatrice du vampire qui se camoufle pour mieux épier puis s'emparer de sa proie. Il maîtrise l'espace et le temps par son immortalité. Plutôt laid – rien à voir avec la figure du vampire séducteur souvent décrite dans les productions littéraires et artistiques d'aujourd'hui –, Dracula se présente comme un homme d'un âge avancé, à la peau exsangue et à l'haleine fétide qui paradoxalement rajeunit peu à peu au fil du récit. Ce rajeunissement rejoint le conte « Barbedor » de Tournier – qui sera analysé – dans lequel le vieux roi Nabounassar redevient un enfant.

## **Deuxième partie : La force centrifuge (l'autre pour exister)**

Je reconnais que l'une des pentes les plus néfastes de ma nature me mènerait au repliement sur moi-même, à une solitude

aride et épuisée de ne se nourrir que d'elle-même. [...] Arraché aux jupes de ma maman, chassé de ma chambre, jeté hors de moi-même par la force centrifuge du sexe, je me suis retrouvé dans les bras, entre les cuisses de... n'importe qui [...] (*LM*, p. 332).

Pour éviter de sombrer tout à fait dans la mélancolie et céder à la pulsion de mort, la nécessité de la force centrifuge qui précipite le sujet hors de lui-même s'impose, mais cette extirpation ne se fait pas sans souffrance : « [...] les premières années du petit d'homme sont faites d'arrachements successifs » (*VP*, p. 24). Pour s'extraire d'un cocon confortable et bienheureux, il a fallu un événement des plus traumatisants, une trahison sanglante. Le quatrième chapitre étudiera plusieurs scènes initiatiques où l'*arrachement* est un motif important, et qui semblent toutes être des variations de celle de l'ablation des amygdales qui a grandement ébranlé l'enfance de Tournier :

Cette sanglante mésaventure dont s'éclabousse mon enfance comme d'un grand soleil rouge, je n'ai pas fini de la ruminer [...]. Je crois que je me suis assez vite remis de l'épreuve et que mes tourmenteurs purent se féliciter de leur joli travail – si ce n'est qu'il fallut renoncer à m'emmener faire les courses : la vue du tablier blanc maculé de sang du boucher me donnait des convulsions (*VP*, p. 19).

Cette scène de castration, mutilation sanglante, qui décrit des réactions post-traumatiques importantes, reviendra comme un motif récurrent dans l'ensemble de l'œuvre. C'est pour *guérir* leur enfant maladif que les parents ont accepté l'opération. Cette agression s'est produite parce que le jeune enfant était « perpétuellement en proie à des maladies, les unes



classiques, les autres totalement inédites, la plupart sans doute en partie d'origine psychosomatique » (VP, p. 17). Cette description des malaises du jeune garçon faite par Tournier, bien au fait des recherches freudiennes sur l'hystérie, correspond à ce que Freud appelle la conversion somatique, c'est-à-dire la transposition des difficultés affectives en maladies et troubles physiques.

Le terme « hystérie » vient du grec *hystera* qui signifie *utérus*. Avant le XVII<sup>e</sup> siècle, on croyait que l'utérus, s'il manquait de nourriture (c'est-à-dire de sperme), pouvait s'agiter dans le corps de la femme et ainsi provoquer des troubles divers. *Le Pied de la lettre* définit le mot « hystérique » d'après cette conception :

Selon une croyance répandue au Moyen Âge, l'utérus serait un petit animal logé dans le ventre de la femme et dont la nourriture habituelle serait le sperme de l'homme. En l'absence de cette nourriture, l'utérus quitterait son gîte habituel – comme le loup sort du bois chassé par la faim – et se mettrait en quête d'une substance ressemblant au sperme. Il ne la trouverait que dans la substance grise du cerveau, rendant ainsi la femme « hystérique » (PL, p. 98).

L'utérus est présenté comme un organe dangereux, comme un *loup*, animal manipulateur et maléfique dans les contes pour enfants, qui exploite la naïveté des autres. Le *petit animal* devient un redoutable prédateur et il faut alors se méfier de l'élément féminin. Tournier fait une deuxième association entre le sperme et la matière grise du cerveau, affinité de consistance et rapprochement du sexe et de l'intelligence. Il réussit ainsi à détourner cette conception moyenâgeuse vers le cerveau de la femme.

Influencé par les travaux et enseignements de Charcot, Freud analyse plusieurs cas d'hystérie et envisage la perturbation de la fonction sexuelle chez les névrosés. Dans son *Journal extime*, Tournier parle des crises spectaculaires observées par Charcot : « La crise d'hystérie relevait d'une théâtralisation comportant des numéros classiques comme la position sur le dos en arc de cercle, le corps ne reposant plus que sur le crâne et les talons, les convulsions accompagnées de cris aigus, etc. » (p. 189) Pour guérir ses malades, Freud met au point la méthode cathartique qui permet de retrouver, en remontant la chaîne des associations, le souvenir de l'accident déclenchant et la possibilité de faire disparaître le symptôme<sup>41</sup>.

L'hystérie est une structure psychique liée à une résolution particulière du *complexe d'Œdipe*. Concept forgé en référence au héros de la tragédie de Sophocle, le complexe d'Œdipe chez Freud représente pour l'enfant à la fois les pulsions amoureuses envers la mère et les pulsions agressives envers le père. L'enfant qui s'est identifié à l'image du miroir souhaite être l'objet du désir de sa mère, c'est-à-dire ce que Lacan nomme le *phallus* – signifiant fondamental qui n'est pas de l'ordre du réel, mais de l'ordre symbolique – qui met en lumière une dimension incestueuse fantasmatique. C'est dans cette phase *phallique* que l'enfant mâle – ici notre sujet – développe des désirs agressifs pour le parent du même sexe

---

<sup>41</sup> « À notre très grande surprise, nous découvrîmes, en effet, que chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'élément déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand, ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale. » (Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. par Anne Berman, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 4)

et des désirs amoureux pour le parent de l'autre sexe. Le père qui interdit la mère à l'enfant s'interpose symboliquement, induit la menace de castration et inscrit par là le manque. Le sujet hystérique reste dans cette problématique de désir et d'interdit, au seuil du complexe d'Œdipe. Contrairement à l'obsessionnel qui affirme sa consistance et s'assure de mettre en lumière sa valeur, l'hystérique est confronté à son manque dès le départ. Il pâtit du peu d'estime qu'il a de lui-même. Devant le poids de son imperfection et, en conséquence, dans le désir d'aller chercher chez l'autre ce qu'il n'a pas, il va jouer sérieusement la comédie de la séduction. Pour capter le regard de l'autre qui lui donne le sentiment d'exister, il avance masqué dans divers rôles identitaires, ses antidotes à l'angoisse de castration.

L'éternelle insatisfaction de l'hystérique, fondée sur une castration douloureusement éprouvée, cette soif d'amour jamais comblée dont l'hystérique se plaint en analyse, mais à laquelle il tient par ailleurs, appelle un parcours fragmenté dès lors que cette position commande un inlassable recommencement où il cherche en vain un regard admiratif pouvant authentifier une image de perfection et de complétude, où il s'efforce de combler une sensation de manque et où par ailleurs il vit de ce *blanc*, contrairement au mélancolique qui lui en meurt. Pour essayer de diminuer le déplaisir et la frustration devant la réalité, le fantasme<sup>42</sup> hystérique, par un scénario imaginaire, s'éloigne des évidences malheureuses et favorise la régression vers l'autoérotisme, régression à la fusion originaire fréquente dans les récits de Tournier. Son écriture témoigne, en effet, d'une fascination pour les leurres de

---

<sup>42</sup> Le fantasme est un « scénario imaginaire » qui met en scène un désir plus ou moins déguisé.

l'imaginaire, même si l'angoisse de castration refait volontiers surface à quelques reprises dans le discours et même si le texte tournierien parvient à s'écrire dans un élan vers l'autre, ne serait-ce que dans la demande impérieuse d'être lu, reconnu et aimé, dans le fantasme de se retrouver objet d'élection et de plaisir dans le regard du lecteur.

Le discours tournierien, en effet, a un viscéral besoin de l'autre pour arriver à se construire. Tournier affirme que s'il savait n'être pas lu, il n'écrit absolument rien. Il dit en entrevue préférer une édition en livre de poche, qui rejoint de nombreux lecteurs, à celle prestigieuse de la Pléiade<sup>43</sup>. Le pacte d'écriture-lecture est ainsi présenté essentiellement comme une entreprise de séduction<sup>44</sup>, comme le lieu d'une rencontre privilégiée au-delà des masques. Même si être lu est toujours le souhait des écrivains, la prose de Tournier cherche d'une façon particulière l'approbation, l'authentification qui lui permettra d'accéder à un statut supérieur et pour cela demande la participation des lecteurs qui sont appelés à *recréer* le texte. Dans *Le Roi des aulnes*, Tiffauges souligne l'aspect ludique (le mot « jeu » apparaît quatre fois en deux phrases) qui existe à la fois dans une cour de récréation et lorsqu'on lit un texte: « Une cour de récréation, c'est un espace clos qui laisse assez de jeu pour autoriser les jeux. Ce jeu est la page blanche où les jeux viennent s'inscrire comme autant de signes qui restent à déchiffrer » (p. 76). Par son jeu interprétatif, le lecteur offre au texte une réalité d'existence pleine et sans faille. L'hystérique vit dans la conscience du *manque*. La nature

---

<sup>43</sup> Pivot, Bernard (2012), « Michel Tournier se raconte » [vidéo], <<http://www.youtube.com/watch?v=rm9vUbQu3uo>>, 20 septembre 2012.

<sup>44</sup> « Nous-mêmes sommes parfois des séducteurs obsédés par ce seul mythe, séduire » affirme Tournier dans la postface de Jean-Marie Magnan, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, Rome, Marval, 1996, p. 132.

de son désir est de devenir l'objet du désir de l'Autre, désir éminemment variable, toujours en relance, fragile et menaçant de toujours s'éteindre. L'hystérique n'a donc pas de désir propre, il calque son désir sur celui de l'autre, s'y identifiant au mépris de sa propre intégrité. Il vit dans l'espoir fou de finalement trouver l'objet de sa plénitude, dans une attente forcément toujours déçue et entretenue comme mode de jouissance. L'identification hystérique peut parfois aller jusqu'à la fusion mortifère. Cette démesure, fruit de son incomplétude, peut finalement se faire trop épuisante et ainsi provoquer la stase du désir dans un repli mélancolique de conversion.

Dans la nécessité d'assurer son existence, le vampire opère une sorte de fusion avec l'autre dont il se nourrit. C'est une communion du monstre et de sa victime. Non seulement le vampire s'abreuve du sang d'autrui, mais en retour il donne de son être et apporte à l'autre l'éternité. Il y a donc échange. Son charisme particulier lui permet d'envoûter ses proies et de satisfaire son impérieux besoin de sang, ne pouvant supporter la nourriture des humains. Il n'est pas seulement parasite, mais aussi en quelque sorte géniteur. Il n'est pas question ici de reproduction sexuée, mais plutôt d'une certaine *contamination*. Selon Jean Marigny, trois caractéristiques sont essentielles pour parler de vampire : « [...] l'obligation de boire du sang, la crainte de la lumière du soleil et la contamination des victimes<sup>45</sup> ». Ces trois caractéristiques, qui ont porté le mythe du vampire au XIX<sup>e</sup> siècle, sont présentes dans les textes tourniériers : le *soleil* qui possède des connotations divines, phalliques en même temps qu'initiatiques, et qui sera analysé à partir principalement de « Barbedor », de même que le

---

<sup>45</sup> Marigny, Jean, *Le Vampire dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 146.

*sang* et la *contamination* seront illustrés dans plusieurs passages, par exemple dans l'évocation du mythe de Tristan et Iseut :

C'est qu'en effet amour et blessure sont constamment mêlés dans cette trouble aventure. Déjà, c'est en soignant les blessures de guerre du jeune Rivalen que Blanchefleur conçoit Tristan, comme si une goutte de sang – et non de sperme – avait suscité cet enfant dans le sein de sa mère (VV, p. 25).

Le sang d'une blessure *féconde* la jeune femme comme dans un rapport sexuel. Cette sorte de fécondation rappelle le baiser du vampire, dans un échange où séduction et érotisme ne sont pas absents. La parole peut aussi féconder : « C'est ainsi qu'elle parvient à essaimer les esprits, comme l'arbre prisonnier de ses racines profite du vent murmurant pour répandre son pollen et ses graines volantes sur toute la plaine » (TS, p. 17). La *parole ailée* (*verba volant*) de l'auteur permet la communion fertilisante avec son lecteur. Il se nourrit de lui, mais l'ensemence par ailleurs. Cette relation de séduction appelle la complicité puisqu'il faut, pour que le charme opère, que le lecteur se coupe du monde pour entrer en lecture et se laisse bercer par les mouvements du texte. Cet élan hystérique, essentiel au sujet de l'écriture pour tenter de se construire à travers l'image de l'autre, assure pour un temps la production de l'œuvre, même s'il finira par s'épuiser dans le désenchantement mélancolique.

Le cinquième chapitre se penchera précisément sur l'importance de l'image comme capture de l'autre et sur son rapport à l'écriture. Tournier s'interroge sur ce nouage non sans étonnement : « Le mariage de l'écriture et de la photographie a toujours été l'une de mes préoccupations. Est-il possible? » (M, p. 8) Plusieurs ouvrages conjuguent photos et textes

dans une union plus ou moins complète. Dans *Le Crépuscule des masques*, Tournier confesse que son intérêt pour la photographie est très ancien : « J'ai toujours pratiqué la photo et mon premier vrai jouet a été le Kodak de mes huit ans » (CM, p. 9). Pourtant, il publie bien peu de ses photos. Cependant, ce qu'on remarque très souvent dans ses textes, c'est la préséance de l'image dans le signe : « [...] j'ai dressé mon œil à voir, à lire la photographie puis, passant à l'écriture, je me suis risqué à aligner des mots qui me paraissent dictés par l'image » (CM, p. 9). Lire l'image est un apprentissage. Cette dernière dicte les mots, mais elle asservit aussi et se révèle bien souvent violence faite au modèle.

Dans cette façon de voir l'acte photographique, la figure du vampire se profile à nouveau : « Quand je regarde les photos que je fais, je m'aperçois qu'elles relèvent de la catégorie de la prédation. Mon expérience m'a montré qu'il y a deux sortes de photographes : ceux qui prennent et ceux qui donnent. Ce sont deux courants inverses : il y a un courant centrifuge et un courant centripète<sup>46</sup> ». L'acte photographique implique une *consommation* du modèle que l'on fige sur la pellicule, c'est un masque immobile et trompeur, éphémère, une captation fixe d'un fragment de la réalité. Les commentaires sur des photographies, présents dans *Miroirs*, *Des Clefs et des serrures*, *Le Crépuscule des masques*, *Vues de dos* et *Journal de voyage au Canada* en sont les principaux témoignages. Dans *Petites Proses*, l'image semble être mise de côté au profit de l'écriture, mais au centre de ce texte se retrouve un court chapitre intitulé « Autoportrait » et le phénomène se reproduit

---

<sup>46</sup> « Création et prédation », dans *Les Cahiers de la photographie*, édition du colloque de Paris I – Panthéon Sorbonne, 1982, p. 84-90 et cité par Gyöngyi Pal dans « Le conte et la photographie dans les œuvres de Michel Tournier », [en ligne], <[http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24\\_szam/17.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/17.html)>.

dans *Des Clefs et des serrures*. Chez un auteur pour qui la structure est extrêmement importante et qui va même jusqu'à construire ses textes en miroir, cette occurrence de l'autoportrait au centre des ouvrages, ces fragments réflexifs au milieu de ses textes témoignent de l'importance de son image comme élément structurel.

Les textes de Tournier, au fil du temps, s'inscrivent progressivement à travers le *fragment*. Analysé dans le sixième chapitre, celui-ci sera considéré comme reste d'un objet originellement perdu, une parole déployée qui se replie ensuite sur elle-même. Par sa brièveté, le fragment est porteur d'une image plus condensée et peut-être ainsi plus forte, plus frappante pour l'esprit. Cette forme d'écriture se rapproche d'une certaine manière de la conversation, sorte d'entretien différé, toujours en mouvance entre l'auteur et son lecteur. L'utilisation de fragments pour la construction d'un texte, le *recollement* de morceaux pour fabriquer un tout sont des processus importants de création pour le sujet de l'écriture.

Réécriture du texte d'autrui et emprunts règlent le processus interne de l'écriture de Tournier. Le parcours intertextuel de l'œuvre tournérienne, analysé par Michael Worton<sup>47</sup> et Jean-Bernard Vray<sup>48</sup>, parcours d'emprunts et d'allusions, ne sera pas revu ici dans un désir de déchiffrer l'origine des références intertextuelles, mais observé plutôt dans une perspective dynamique de construction propre à Tournier. Parcours de création en relief, toujours en mouvement. La présente étude cherchera ainsi à comprendre cette énonciation

---

<sup>47</sup> Worton, Michael, « Intertextualité et esthétique » dans *Images et signes*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, Gallimard, 1991, p. 227.

<sup>48</sup> Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 155.



qui devient spéculaire, ce trajet où le lecteur est appelé constamment ailleurs, vers d'autres œuvres que Tournier fait miroiter, vers des références intertextuelles qui sont convoquées plus ou moins implicitement par son discours, mais aussi vers ses propres textes, dans un tourbillon d'idées qui se *répètent* parfois et se relancent sans cesse. L'énonciation opère ici comme le miroir vénitien. Elle dispose des fragments d'écriture servis et resservis aux lecteurs familiers des textes tournériens comme autant d'éclats d'une image à reconnaître et à construire. En vain. Jusqu'au tarissement.

En 1996, Tournier a 72 ans. Il signe un court roman, qui sera aussi son dernier :

- Au moment de la sortie d'*Éléazar*, on vous entend dire, à propos de votre écriture : « Je me dessèche ».
- Oui. Il y a deux sortes d'écrivains, ceux dont le style se boursoufle avec l'âge et ceux, comme moi, qui écrivent bref, sec, cinglant (*JMM*, p. 85).

L'âge n'est pas le seul facteur de l'essoufflement de son écriture. Dès 1975, l'année de son dernier gros roman, *Les Météores*, il n'a que 51 ans et déjà sa veine créatrice semble s'épuiser, ne trouvant plus son bien que dans des formes textuelles brèves et fragmentaires. Cette sécheresse de style due à l'âge, dont parle ici Tournier, est mise en images dans un passage du *Vagabond immobile* : « Vieillir. Deux pommes sur une planche pour l'hiver. L'une se boursoufle et pourrit, l'autre se dessèche et se ratatine. Choisis si possible cette seconde vieillesse, dure et légère » (p. 79). Le sujet de l'écriture préfère ici le repliement centripète, il choisit le moindre des deux maux et consent ainsi à la mélancolie.

Tournier a d'abord rédigé des romans, puis réécrit quelques-uns de ces derniers, pour ensuite se tourner peu à peu vers une écriture fragmentaire qui subit, elle aussi, une réécriture, comme dans *Des Clefs et des serrures* devenu en partie *Petites Proses*. Ce dernier ouvrage, en effet, reprend 31 fragments de textes puisés dans *Des Clefs et des serrures*. Quant à *Petites Proses*, il réutilise aussi quelques réflexions du *Vagabond immobile*. En fait, ce sont des morceaux d'écriture qui passent librement d'un livre à l'autre. De même, *Lieux dits* est un petit recueil de fragments entièrement tirés de *Célébrations*. Vient ensuite un essai de moins de cent pages, *Le Bonheur en Allemagne?*, puis *Les Vertes Lectures*, texte fragmenté<sup>49</sup> de 155 pages. Par la suite, Tournier publie une longue entrevue, *Je m'avance masqué*, puis un recueil de textes déjà parus et sélectionnés par Arlette Bouloumié dans *Voyages et paysages*. Et finalement, paraîtront des lettres de Tournier enregistrées pour un ami qui seront transcrites par Arlette Bouloumié et publiées sous le titre : *Lettres parlées à son ami allemand Hellmut Waller*.

En recyclant ainsi ses réflexions sur l'écriture et sur la vie, c'est comme si l'écrivain compensait l'essoufflement de son écriture par une certaine ubiquité grâce à l'autoréflexivité qui permet la scintillation de son image. La répétition étant préférable au *blanc*, au silence mortel de l'absence, au vide. L'écriture donne ainsi l'impression de rester vivante, mais elle devient circulaire, se nourrit d'elle-même dans un lieu de plus en plus clos et s'évide peu à

---

<sup>49</sup> Les fragments de cet ouvrage proposent de traduire l'amour des livres d'enfance qui ont influencé l'écrivain Michel Tournier, chaque chapitre étant consacré à un écrivain aimé. Ce dernier ouvrage de matériel original est donc un retour aux textes d'origine importants, retour aux sources.

peu dans un affaissement mélancolique. Les derniers projets littéraires, comme *Éva ou la république des corps* ou encore *Hermione ou le goût du sang*, annoncés par Tournier avortent et ne seront jamais publiés. De l'aveu même de l'auteur, l'écriture demande maintenant trop d'effort, la recherche et l'enquête sur le sujet deviennent trop difficiles pour qui puise son inspiration sur le terrain. Il ne reste plus que quelques réflexions sporadiques inscrites à la main sur un obscur carnet. L'écriture ne miroite plus, elle s'enlise et le grand silence l'engloutit.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **LA FORCE CENTRIPÈTE : LA FASCINATION DU MÊME**

## CHAPITRE I : LA SPÉCULARITÉ

Je n'en aurai jamais fini avec les miroirs. (*JE*, p. 85)

### 1.1 Le leurre du miroir

Comme l'auteur l'affirme lui-même, le miroir exerce sur lui une importante influence. Celui-ci opère, en effet, comme un « signifiant maître<sup>50</sup> » dans les textes de Tournier. Il y est tantôt un personnage ou l'objet d'une anecdote, tantôt motif d'écriture. Chez Tournier, le miroir ne renvoie jamais une image fidèle.

#### 1.1.1 La mise en abyme

Délicieusement présenté dans un tout petit récit, le miroir prend vie et devient personnage :

Un jour deux miroirs s'étant rencontrés s'arrêtèrent pour un brin de causette l'un en face de l'autre.

- Tu vois quelque chose? demande le premier.

- Non, rien du tout, dit l'autre.

- Moi non plus.

Et après un silence :

---

<sup>50</sup> L'enfant ne s'identifie pas seulement à des images, encore faut-il que certaines de ces images s'inscrivent comme particulièrement signifiantes (le signifiant-maître chez Lacan) acquérant ainsi une valeur identitaire spécifique.

- Je me demande bien ce que toutes ces femmes nous trouvent d'intéressant pour nous regarder comme elles le font<sup>51</sup>.

Sous le couvert de l'humour, le lecteur relève cette anecdote imaginaire dans laquelle sont mis en scène les fondements thématiques et structurels de l'écriture tourniérienne. Comme un clin d'œil à la phrase très connue de Stendhal : « Eh, Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route<sup>52</sup> », ce texte présente l'importance du double dans l'écriture de Tournier et annonce d'emblée que l'écriture sera d'abord, comme le veut l'héritage stendhalien, un reflet de la réalité. Tournier aime s'inspirer de ce qui l'entoure : « C'est en ouvrant ma fenêtre ou en poussant ma porte que je trouve l'inspiration. La réalité dépasse infiniment les ressources de mon imagination et ne cesse de me combler d'étonnement et d'admiration » (*JE*, p. 12). Toutefois, l'écriture sera bien plus qu'une simple description de la réalité, quelque chose de beaucoup plus subjectif, même si Tournier n'est pas auteur à se livrer promptement. C'est l'humour et le questionnement à travers l'incompréhension du miroir qui se donnent à lire ici en filigrane. Les *personnages-miroirs* ne comprennent pas bien leur popularité. Pourquoi le miroir fascine-t-il autant? Pourquoi n'en a-t-on *jamais fini avec les miroirs*? L'image du miroir est posée comme une énigme. En plus de ne pas comprendre, les personnages ne voient rien parce qu'ils ne sont pas orientés vers la réalité extérieure, mais bien tournés vers eux-mêmes, vers leur subjectivité respective<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> « Les Deux Miroirs » est tiré des *Contes du Médiannoché*, p. 67.

<sup>52</sup> Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier, 1964, p. 361.

<sup>53</sup> Ainsi, l'écriture va obliger Tournier à s'extirper de lui-même dans un effort délibéré pour arriver à produire une œuvre. L'inspiration, en effet, ne lui vient pas de sa petite personne comme il le mentionne dans l'introduction du *Journal extime*, où il définit l'*exploration* et l'*imploration* en ces termes: « La première correspond à un mouvement centrifuge de découvertes et de conquêtes. L'imploration au contraire à un

Deux miroirs face à face, c'est aussi la représentation visuelle de la mise en abyme<sup>54</sup>, définie par Lucien Dällenbach comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire<sup>55</sup> ». Cette dernière est une mise en relief d'un fragment de texte, reprise textuelle d'un même motif, qui illustre le texte en entier. Tournier définit lui-même une image *abymée* comme « affligée d'un trou sans fond qui est simplement sa propre reproduction » (*PL*, p. 20). Le miroitement de la mise en abyme provoque un vertige devant l'infini qu'elle déploie. L'image *abymée* est une représentation qui *souffre* d'un *trou* infini.

Le mot « trou » est porteur de plusieurs connotations : *cavité*, *vide*, voire *fosse sans fond*. La définition tournérienne met l'accent sur l'image du *vide*, propre au mélancolique, une image délétère qui fascine : « [...] il croyait voir se creuser sous ses yeux une profondeur vertigineuse qui l'aspirait, un abîme imaginaire où il avait l'affreuse tentation de plonger, la tête la première » (*GJ*, p. 83). Inquiétante sensation d'étourdissement qui happe le sujet devant l'image abîmée qui s'ouvre devant lui. Le sujet mélancolique est en proie à cette sidération devant le trou que provoque en lui la perte de l'objet aimé. Comme il est dans l'impossibilité d'assumer cette perte et de retirer sa libido de l'objet évanoui, incapable d'en

---

replient pleurnichard sur nos "tas de misérables secrets", comme disait André Malraux » (p. 12). Il est donc partisan obligé de l'exploration avec son journal qu'il qualifie *d'extime*, ce qui n'efface pas l'immense effort requis pour aller en ce sens.

<sup>54</sup> Comme le précise Louis Figuier dans *Les Merveilles de la science*, Paris, Furne, Jouvett et Cie éditeurs, 1869, à la page 198, selon les lois de l'optique, si entre deux miroirs on place un objet, l'image spéculaire de celui-ci sera multipliée à l'infini.

<sup>55</sup> Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire*, op. cit., p. 52.

détacher son désir et d'en faire son deuil, il est littéralement emporté avec lui dans un vide glacé et mortel, le dépouillant de son énergie vitale et faisant de lui un mort-vivant.

### 1.1.2 La mélancolie

Constituée autour d'un grave déficit narcissique – que Lacan attribue à l'épreuve de la *perte* –, la mélancolie est *une maladie du désir*. Le sujet a le douloureux sentiment qu'il ne pourra jamais plus approcher l'objet perdu, le seul qu'il désirait vraiment. Jacques Hassoun affirme : « Ce deuil impossible signe la désintrication pulsionnelle qui est au principe même de la destruction mélancolique<sup>56</sup> ». Les pulsions de vie et de mort sont toujours « intriquées » et s'il y a « désintrication », on se retrouve devant une ambivalence dynamique qui oscille entre amour et haine : « Cette désintrication révèle que depuis toujours les conditions étaient réunies pour transmuter la perte en une énigme, plongeant le sujet dans la tristesse infinie d'un deuil impossible<sup>57</sup> ». Ainsi, l'objet perdu pour le mélancolique restera un mystère, un inconnu, qui exercera une emprise morbide sur le sujet. Gérard Pommier affirme que « seul l'acte de mettre un nom sur les choses peut protéger de cette dévastation<sup>58</sup> ». De là peut-être chez Tournier cette grande importance à vouloir retracer l'origine et le pourquoi des choses, à vouloir tout expliquer, préciser, *nommer* et *réparer*.

---

<sup>56</sup> Hassoun, Jacques, *La Cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 13. On parle d'*intrication* des pulsions parce que la mort et la vie dans le psychisme sont étroitement entremêlées. La mort est, en effet, au cœur de la vie; la procréation, par exemple, enclenche dès le départ un processus d'autodestruction, dans l'acceptation implicite qu'une nouvelle génération remplacera celle qui lui donne vie.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>58</sup> Pommier, Gérard, *Louis du Néant. La mélancolie d'Althusser*, Paris, Aubier, 1998, p. 271.



L'épisode des deux miroirs fait également écho aux impératifs de la société. Ce sont les femmes qui s'y contemplent principalement, sans doute en raison des stéréotypes féminins de beauté véhiculés par le monde contemporain. Les jeunes filles doivent subir l'épreuve du miroir qui revêt une cruelle fonction de socialisation, comme le mentionne la jeune femme Nadège dans *Le Médianoche amoureux* : « [...] les initiées se reconnaissent au miroir qu'elles portent au fond du cœur. Celles-ci se sont posé un jour maudit la question fatidique et pourtant si dérisoire : "Suis-je jolie?" À ce moment, c'est toute l'aliénation de la condition féminine qui leur est tombée sur les épaules » (MA, p. 14). Clin d'œil au conte *Blanche-Neige* où le miroir est aussi interrogé<sup>59</sup>, le texte propose de porter un regard sur soi pour ensuite pouvoir se comparer aux exigeants et implacables stéréotypes féminins axés sur l'image. Ce miroir tendu par la société peut s'avérer une source de souffrance si le regard posé sur soi ne correspond pas aux idéaux de beauté du sujet, une épreuve *dont on ne se remet pas*.

Dans un court fragment de son *Journal extime*, Tournier pointe les modèles de pensées traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes, perceptions caricaturales permises par l'image spéculaire. Le texte met en scène un couple de paysans dont les deux se regardent l'un après l'autre dans une glace. D'abord, c'est l'homme devant le miroir qui voit l'image de son père éploré, mort alors qu'ils étaient fâchés tous les deux, et cette vision

---

<sup>59</sup> Dans le conte des frères Grimm, le miroir est magique. La méchante belle-mère l'interroge pour savoir si elle est la plus belle. Le miroir dans ce conte ne peut mentir, il est le symbole de la vérité inexorable.

le bouleverse. Ensuite, c'est la femme qui aperçoit dans le miroir une rivale : « Et en plus elle est vieille et laide! » (p. 86) dit-elle, désespérée par ce qu'elle pense avoir vu. Les personnages ont été confrontés à des images trompeuses qui répondaient à des pensées stéréotypées sur les sexes. C'est le regard subjectif de chaque personnage, chargé de craintes et de regrets, qui est responsable de ce leurre. Ils ne voient dans le miroir que ce qui les préoccupe et cette vision inquiétante éclipse leur image propre, *avalée* par le reflet de l'autre, effacée sous le choc de l'altérité.

### 1.1.3 Le vide du miroir

La fonction aliénante du miroir qui parfois abuse les personnages se révèle aussi dans « L'Auto-fantôme » où est faite la description d'un restaurant à l'intérieur d'un pont couvert bordé de chaque côté de l'autoroute d'un kiosque de merguez. Il y a donc deux kiosques identiques, comme une copie miroir angoissante pour le narrateur. Il croit, l'espace d'un moment, avoir perdu sa voiture alors qu'il est sorti du mauvais côté de l'autoroute :

La jeune femme aux merguez m'apostrophe :

- Vous cherchez votre voiture?
- Oui. Vous l'avez vue quand on l'a volée?
- Non, mais je sais où elle est.
- Vous savez où elle est?
- Oui, de l'autre côté de l'autoroute. Vous venez de province et vous allez sur Paris?
- Oui.
- Vous êtes du côté Paris-Province. Reprenez l'escalier (MA, p. 187).

Le narrateur passe de l'autre côté du miroir. En fait, c'est la situation qui est *en miroir* sous le signe de l'inquiétude et de l'angoisse qui déstabilise le narrateur et marque la perte. Le narrateur croit un instant avoir été volé, *dépossédé*, et c'est une femme qui contribue à dénouer le mystère de cette situation spéculaire et permet la reconnaissance. Leurré par la ressemblance des lieux parallèles, le narrateur associe cette aventure aux vampires : « Je songe également à une légende. Les vampires sont des gens comme vous et moi. Seulement si vous vous placez avec l'un d'eux en face d'un miroir, vous vous y verrez. Le vampire, lui, ne s'y reflètera pas. Ma voiture est une voiture-vampire » (MA, p. 188). Le vampire est une créature de la nuit qui est étrangement familière, qui porte un masque d'humain. L'auteur dit tenir du vampire dans ce passage. Qu'en est-il exactement? Serait-ce à cause de l'absence d'image? Dans une entrevue à *L'Express*, on peut lire cet échange :

FB : Dans ce décor monacal, il [Tournier] a écrit tous ses livres, son éternel bonnet de laine sur le crâne.

MT : *Mon couvre-chef-d'œuvre*, plaisante-t-il gaiement.

FB : Un rapide coup d'œil alentour en dit long : pas le moindre miroir apparent, il faut en débusquer un au hasard des pièces humides et sombres.

MT : *Je vous avais prévenu*, renchérit-il, *ce que je vois dans la glace quand je m'y regarde ne m'intéresse pas*.

FB : Tournier, ou le paradoxe du vampire?

MT : *Oui, je dois être un peu vampire, puisqu'on a beau me traîner devant le miroir, je ne m'y vois pas*<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> « Le Paradoxe du vampire », propos recueillis par François Busnel, *L'Express*, [en ligne], <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/journal-extime\\_818351.html#eQQ5eU2hlspXmVyq.99](http://www.lexpress.fr/culture/livre/journal-extime_818351.html#eQQ5eU2hlspXmVyq.99)>. C'est nous qui soulignons les réponses de Tournier pour les mettre en évidence.

Le discours présente un décor épuré et la rareté des miroirs dans la demeure, tout en supposant que l'image spéculaire est totalement dénuée d'intérêt, voire déplaisante, comme si cette expérience constituait une véritable épreuve à éviter. Même quand le narrateur se place devant le miroir, son image est sans reflet et rappelle le vampire dont l'existence n'est qu'apparence. Ce qu'il voit ne rejoint pas son désir : « [...] j'ai mon physique en horreur » (VL, p. 150). Image qui déplaît ou absence d'une image rassurante sur laquelle on pourrait trouver assise. Comme il n'y a rien dans le miroir auquel il veut s'identifier, le sujet évite les occasions de voir cet autre repoussant. Ainsi, en l'absence d'une première image de soi dans les *yeux-miroirs* d'une mère aimante, le mélancolique est confronté de façon récurrente à une identité défaillante qui a toute l'apparence d'une forme vide.

Le mythe de Narcisse se profile aussi lorsque, en guise d'introduction à son entretien avec Michel Martin-Roland, Tournier propose de lui lire un texte : « Propos amers sur mon image ou l'anti-Narcisse. Mon Dieu, pourquoi faut-il avoir un visage, un corps, une silhouette? Je rêve d'être l'homme invisible, capable de se glisser partout, de tout subir, de tout entendre, de tout noter en passant lui-même inaperçu » (JMM, p. 17). Dans ce fantasme d'immatérialité se retrouve le plaisir particulier de pouvoir s'infiltrer partout, tel un fantôme tout-puissant. Le concept de la *mort vivante* est décrit par Jean Starobinski qui souligne que le mélancolique « se sent déjà mort dans un monde mort<sup>61</sup> », il a l'impression de *vivre mort* comme le vampire qui appartient au monde de l'au-delà, mais qui survit malgré tout à sa

---

<sup>61</sup> Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 473.

manière : « Exister, qu'est-ce que cela veut dire ? Ça veut dire *être dehors, sistere ex* » (VLP, p. 129). Vivre à *l'extérieur*, à côté de la vie, comme en transparence. L'écrivain se demande : « Peut-on suffisamment disparaître sans aller jusqu'au suicide? » (C, p. 116) Sans doute qu'en convoquant l'imaginaire, en prenant un masque, il est possible d'y prétendre. Disparaître aux yeux de tous les autres, mais continuer quand même d'exister, comme sur une île déserte à l'image de Robinson. Celui qui est *transparent* existe sur le mode de l'absence, expérience scopique de l'invisibilité qui se joue du regard de l'autre et qui mime la mort. Dans un entretien accordé au *Point*, Tournier confie : « J'aime l'idée de la mort parce que j'imagine que c'est un état où, enfin, on voit tout sans être vu<sup>62</sup>! » Disparaître pour mieux voir. C'est le défi extravagant de tout voyeur.

L'acte créatif recèle une part vampirique en lien avec la métamorphose, l'invisibilité et la mort. L'auteur disparaît au profit de ses livres comme s'il devait mourir en *enfantant* son œuvre qu'il donne par ailleurs à voir à ses lecteurs. Dans *Le Vol du vampire*, la mort ou la disparition du sujet se retrouve dans l'acte d'écrire. L'auteur compare le vampire au livre qui s'empare de sa victime, son lecteur, pour se nourrir de lui : « À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves » (p. 11). L'auteur est bien sûr le premier à lire son texte. Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier confie son état d'âme après l'écriture des *Météores* : « Quand elle [l'œuvre] me lâche, quand gorgée de ma substance elle commence à rouler de par le monde, je gis exsangue, vidé, éccœuré, épuisé, hanté par des

---

<sup>62</sup> Enthoven, Jean-Paul, « Mitterrand, l'Allemagne, Deleuze, le Goncourt, la vieillesse, et le reste... », *Le Point*, [en ligne], <<http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-18/miterrand-l-allemande-deleuze-le-goncourt-la-vieillesse-et-le/989/0/44350>>.

idées de mort » (p. 84). La création épuise l'artiste, le vide. *L'œuvre-enfant* échappe à la maîtrise de son créateur et vampirise petit à petit son auteur pour ensuite le rejeter comme un déchet, un excrément. Fantôme de n'être plus rien d'autre qu'un livre dans les mains du lecteur.

Dans *Le Pied de la lettre*, où il a sélectionné et défini quelque trois cents mots intéressants à ses yeux, Tournier décrit l'écrivain comme quelqu'un qui n'a pas d'autre identité que celle construite dans son écriture : « Écrivain : Entendu cette définition par un enfant : Ils habitent la campagne et ils sont souvent morts. Autrement dit, en dehors de leurs livres, ils n'existent pas. Ce qui est juste, amer et exaltant » (*PL*, p. 66). Ces propos ironiques soulignent, par les opposés « amer » et « exaltant », un bonheur de n'exister que par la littérature, mais aussi une réelle tristesse. Ce *rien* auquel le mélancolique s'identifie apparaît comme un signifiant de la mort qui, dans la réaction de défense primaire contre la désaffection du désir de l'Autre, permet au sujet d'éviter l'anéantissement. Il n'y a qu'en lieu et place du récit que l'existence se déploie, comme si l'écriture permettait la *re-naissance* (on pourrait peut-être dire la *résurrection*) de son auteur le temps d'une lecture au regard de l'autre. Pour éviter le *blanc*, l'image pure qui fait peur et qui aveugle tel un reflet (de lumière) dans un miroir, l'auteur *noircit* des pages et des pages au cœur des mots qui le représentent. C'est peut-être aussi pourquoi Tournier s'est inscrit comme personnage dans l'incipit des *Météores* :

Le 25 septembre 1937, un courant de perturbations circulant de Terre-Neuve à la Baltique dirigeait dans le couloir de la Manche des masses

d'air océanique doux et humide. À 17 h 19 un souffle d'ouest-sud-ouest découvrit le jupon de la vieille Henriette Puyssoux qui ramassait des pommes de terre dans son champ, fit claquer le store du Café des Amis de Plancoët, rabattit brutalement l'un des volets de la maison du docteur Bottereau en bordure du bois de la Hunaudaie, tourna huit pages des *Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier sur la plage de Saint-Jacut [...] (p. 9).

Autoreprésentation du romancier dans son œuvre, la présence du personnage Tournier, qui lit *Les Météores* d'Aristote, participe d'une lecture en miroir. Cet ouvrage est en réalité un traité technique des phénomènes atmosphériques, dont le titre véritable est *Météorologie*. Le fait d'avoir modifié le titre montre bien l'accent réflexif du projet. Ce procédé d'autoreprésentation produit un effet d'emboîtement qui met aussi l'accent sur le livre des origines (placé dans l'incipit du livre de Tournier), comme s'il s'agissait, dès le départ, d'une façon de s'inscrire dans la même lignée que le philosophe, comme s'il fallait absolument se situer à travers une galerie de miroirs. Tournier se donne donc à *lire* dès le début du roman, représenté en tant qu'entité fictionnelle. Il s'inscrit comme une véritable image spéculaire.

Dans « La Fin de Robinson Crusoé », l'image qui s'absente du miroir, qui s'y dérobe volontairement, devient le signe de son incapacité à susciter la reconnaissance. Revenu à la civilisation, Robinson a tenté lors de plusieurs voyages en mer de retrouver l'île de son souvenir, il l'a recherchée désespérément, avec acharnement, en vain. Il rêvait de se réapproprier son paradis perdu. Désir impossible parce que Robinson refuse carrément l'épreuve du miroir, malgré l'invitation du vieux timonier :

Regarde-toi dans une glace, idiot! Et dis-moi si elle t'a reconnu, ton île, quand tu es passé devant? Robinson ne s'est pas regardé dans une glace, le conseil était superflu. Il a promené sur tous ces hommes un visage si triste et si hagard que la vague des rires qui repartait de plus belle s'est arrêtée net, et qu'un grand silence s'est fait dans le tripot (CB, p. 24).

Le silence de la mort brise l'éclat de rire. Robinson a perdu le rapport fusionnel qu'il entretenait avec son île, présentée comme une figure maternelle. Il ne peut plus retrouver ce temps de la béatitude reconstruit dans la nostalgie d'un désir illusoire. L'île a changé, lui aussi, ils sont devenus *autres* et la rencontre n'est pas possible. Le miroir est désormais inutile.

Le leurre du miroir et l'angoisse d'une image qui se dérobe sont aussi développés dans *Les Météores* à travers une expérience traumatisante pour Jean, quand ce dernier ne peut apercevoir son reflet dans le miroir, mais voit à la place son frère jumeau :

Ce jeune garçon un peu pâle, vu de face, de droite et de gauche, figé par cette triple photographie, c'était mon frère-pareil, venu là je ne savais comment, mais indiscutablement présent. En même temps, un vide effroyable se creusait en moi, une angoisse de mort me glaçait, car si Paul était présent et vivant dans le triptyque, moi-même Jean, je n'étais plus nulle part, je n'existais plus (p. 285).

Le miroir décrit n'est pas banal, miroir triple dont les panneaux latéraux permettent de se voir de face et de profil sans avoir besoin de bouger. Il renvoie une image en relief, presque une image en trois dimensions, *vivante* par rapport au reflet *plat* habituel. Jean ne se voit plus dans le miroir, il voit un autre lui-même, vision affreuse et angoissante. Il s'efface tout à fait



au profit de l'autre qui prend toute la place<sup>63</sup>. Paul dira de cette expérience : « [...] Jean n'a pas disparu, car je suis Jean. Et cela bien sûr sans cesser d'être Paul » (p. 492). Pour Paul, leur identité est interchangeable. La narration les appelle d'ailleurs *Jean-Paul* au début du roman. Dans une sorte de clin d'œil à l'identification narcissique cannibalique, Paul avale son frère, l'incorpore, et ce dernier continue de vivre en lui. Mais Jean, lui, a la sensation que l'autre lui vole son existence.

#### 1.1.4 L'incarnation de l'image

Dans « Tristan Vox » se retrouvent l'*incarnation* de l'image de même que la figure du *cadre vide* propre au sujet mélancolique. Félix Robinet est un *spiqueur*, homme de radio « petit chauve et bedonnant » (*CB*, p. 127) qui, pour hausser ses cotes d'écoute, choisit le surnom de *Tristan Vox*. Il crée bientôt, grâce à la magie du médium radiophonique, un personnage imaginaire et mystérieux dont personne, sauf lui, ne connaît la véritable image. Il devient une pure voix qui charme quotidiennement ses auditeurs et surtout ses auditrices, voix sensuelle à la « gravité caressante et veloutée qui relevait une fêlure, une cassure, quelque chose de blessé, et qui blessait aussi avec une implacable douceur [...] » (*CB*, p. 126). Cet être sans visage ne vit qu'à travers les fantasmes de ses auditrices. Mais un jour, coup de théâtre, Frédéric Durâteau (joueur de tennis de belle apparence), par le hasard de sa

---

<sup>63</sup> La position hystérique qui consiste à s'effacer au profit de l'autre sera analysée dans la seconde partie de cette thèse.

photo publiée par erreur dans un journal sous le nom de Tristan Vox, reçoit la possibilité de se *glisser* dans l'identité de Félix Robinet :

Ainsi donc l'instant attendu avec terreur depuis des mois était arrivé. Celui de sa confrontation avec un personnage imaginaire [...] invoqué deux heures par jour devant une foule immense, fécondé et chargé de réalité par les rêves de cette foule, cité à paraître, à comparaître par lui, Robinet, et par cette foule, et donc voué forcément à s'incarner un jour ou l'autre (p. 140).

Durâteau devient aux yeux de tous le célèbre Tristan Vox dont les propos et la voix séduisent. Robinet reconnaît que ce joueur de tennis est l'incarnation parfaite du miroir que lui tendaient ses fidèles auditrices et un peu abasourdi, sous le choc, il cède sa place à l'autre que les gens voient en lui. C'est l'image de l'autre qui lui *dérobe* en quelque sorte son identité. Il renonce à lui-même sous le regard de ses auditrices, regard qui le traverse sans le voir, pour voir quelqu'un d'autre que lui. Cette sensation est bien décrite par Louis Althusser, un grand mélancolique, dans *L'Avenir dure longtemps*, où il raconte qu'il était pour sa mère le *tenant lieu* d'un homme mort qu'elle avait aimé :

Ma mère m'aimait profondément, mais ce n'est que beaucoup plus tard, à la lumière de mon analyse, que je compris comment. En face d'elle et hors d'elle, je me sentais toujours accablé de ne pas exister par moi-même. J'ai toujours eu le sentiment qu'il y avait eu maldonne, et que ce n'était pas vraiment moi qu'elle aimait ni même regardait. [...] Quand elle me regardait, ce n'était sans doute pas moi qu'elle voyait, mais, derrière mon dos, à l'infini d'un ciel imaginaire à jamais marqué par la mort, un autre, cet autre Louis dont je portais le nom, mais que je n'étais pas, ce mort dans le ciel de Verdun et le pur ciel d'un passé toujours vivant. J'étais ainsi comme traversé par son regard, je disparaissais pour moi dans ce regard qui me survolait pour rejoindre dans le lointain de

la mort le visage d'un Louis qui n'était pas moi, qui ne serait jamais moi<sup>64</sup>.

Ainsi, le mélancolique à peine entré dans la dialectique du désir est éjecté, relégué à la place de l'*étranger* comme la *relique* de l'Autre disparu prématurément. L'image n'est qu'un leurre, un « masque [qui] tient lieu de visage » (*TS*, p. 139). Le personnage de Tristan Vox s'incarne dans un corps *autre* que celui de son créateur, son image prend vie grâce aux auditeurs qui la *reconnaissent* comme la seule authentique. D'une certaine manière, il en va ainsi de l'auteur Tournier qui accepte de disparaître pour que son œuvre puisse vivre sous le regard des lecteurs.

Dans *Les Vertes Lectures*, Tournier affirme que son œuvre est plus importante que ses états d'âme. À la question du célèbre questionnaire de Proust publié à la fin de cet ouvrage : « Ce que vous voudriez être? » (p. 152), il répond : « Ce que je suis ne m'intéresse pas. C'est ce que je fais qui compte pour moi » (p. 152). Peut-être ne veut-il tout simplement pas se livrer. *Le Vent Paraclet*, son autobiographie parle beaucoup moins de l'auteur que de la genèse de ses livres<sup>65</sup>, comme l'affirme d'ailleurs Fui lee Luk :

Néanmoins, tout en semblant se livrer à son public, il reste une figure qui lui échappe. Car quand il s'exprime à son propre sujet, Tournier ne fait pas de vraies confidences; dans ses entretiens comme dans ses écrits, il établit une certaine image qu'il ne trahit jamais. Si le lecteur cherche dans *Le Vent Paraclet* des détails personnels ou des révélations inattendues, il sera plutôt déçu; l'auteur de cet ouvrage s'expose parfois

---

<sup>64</sup> Althusser, Louis, *L'Avenir dure longtemps*, Paris, Stock/IMEC, 1994, p.71. (coll. « Le Livre de poche », n°9785).

<sup>65</sup> On remarque à ce propos que Tournier, sur six chapitres, a donné à trois d'entre eux les titres de ses romans.

à la lumière, parfois reste dans l'ombre, créant ainsi une image énigmatique de lui-même<sup>66</sup>.

Tournier présente à ses lecteurs quelques confidences fragmentaires comme un *miroir noir* où le texte ne reflète presque rien de ses sentiments intimes. Ce sont ses œuvres qu'il souhaite mettre en lumière, quitte à disparaître lui-même : « Je revendique le maximum de lumière sur mes livres et le maximum d'obscurité sur moi-même » (VL, p. 152). L'auteur semble alors devenir « le sous-produit » (VP, p. 210) de ses œuvres, un *miroir d'encre*, comme si l'œuvre finissait par donner un cadre à son auteur, comme si elle lui permettait finalement de *s'inscrire*. Dans *Petites Proses*, Tournier imagine son tombeau « représentant un gisant masqué par un livre ouvert » (PP, p. 244). Fantasma où les mots font *figure* d'image, où l'œuvre donne une image à son auteur.

L'incipit du *Vent Paraclet* présente l'image d'un enfant qui n'est pas Michel Tournier comme le lecteur aurait pu le supposer, mais bien son grand-père, petit enfant dissimulé sous une œuvre immense :

Mon grand-père maternel avait six ans lorsque les Prussiens firent leur entrée à Bligny-sur-Ouche [...]. Je l'ai entendu plus d'une fois raconter l'anecdote du « pupitre ». Le pupitre, c'était lui, car le chef de la clique militaire disposée sur la place du village l'avait choisi parmi les enfants du premier rang des badauds pour porter sa partition. Le petit Édouard soutenait à deux mains le grand cahier qui s'appuyait sur son front. On ne le voyait donc pas. Mais on l'entendait, car il hurlait, et ses sanglots bruyants se mêlaient aux flonflons de la fanfare prussienne (VP, p. 11).

---

<sup>66</sup> Luk, Fui Lee, *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie*, Éditions universitaires de Dijon, 2003, p.13.

Un enfant porte une partition et pleure. Complètement camouflé par l'œuvre qu'il soutient, il souffre pour une raison qui n'est pas précisée : bruit assourdissant, angoisse d'avoir été arraché aux adultes qui l'accompagnaient? Sans doute aussi l'inconfort, voire la peine, de devoir porter à bout de bras ce cahier qui l'écrase.

Tournier affirme lui-même dans un entretien que *Le Vent Paraclet*, qui se voulait une autobiographie, est finalement plus un essai qui ne raconte somme toute pas grand-chose de lui-même : « J'ai essayé de parler de moi dans *Le Vent Paraclet*. C'est un peu mon canard boiteux. D'ailleurs, je parle très peu de moi-même dans ce livre, mais j'évoque plutôt ceux que j'ai rencontrés et qui m'ont entouré<sup>67</sup> ». Sa vie n'a droit de cité que si elle annonce l'œuvre à venir. Si Tournier n'écrit pas à proprement parler d'autobiographie, ce sont les trois personnages principaux de sa trilogie *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Le Roi des aulnes* et *Les Météores* qui écriront leur journal intime.

Tournier affirme ne pas vouloir se livrer par souci de protection : « Dans une basse-cour, la poule blessée est féroce ment déchiquetée par les autres poules. Grand principe : ne saigne jamais en public! » (VI, p. 63) Il reste ainsi bien à l'abri, dissimulé derrière son œuvre comme dans son presbytère, fidèle carapace protectrice. En écrivant finalement davantage un essai qu'une autobiographie, Tournier présente dans *Le Vent Paraclet* un moi découpé par

---

<sup>67</sup> Galimard-Flavigny, Bertrand, « Les Voyages de Michel Tournier », *Petites affiches*, 24 mars 1986, n°36, p. 20.

l'instantanéité de celui qui expose ses pensées toujours en mouvement, un moi fragmentaire, morcelé qui s'inscrit sous le masque de ses personnages. Telle une information voilée, le titre du premier chapitre du *Vent Paraclet* est « L'enfant coiffé ». En exergue on peut lire une brève citation de Saint-John Perse : « Quand vous aurez fini de me coiffer, / J'aurai fini de vous haïr ». Comment la haine exprimée dans ce passage peut-elle se comprendre? *Naître coiffé* est une expression médicale décrivant l'état d'un enfant qui porte au moment de sa naissance une partie ou la totalité de la poche de liquide amniotique, donc une partie de la mère. Le bébé vient au monde, mais il reste enveloppé de la poche des eaux maternelles. Après avoir été porté par la mère, les rôles s'inversent. La haine peut venir de cette difficulté d'avoir à porter la mère en lui, à ne pouvoir s'en détacher. Dans le cas du petit Hans<sup>68</sup>, Freud dit que l'enfant n'angoisse pas parce qu'il craint de perdre sa mère, mais plutôt à cause de la difficulté à se séparer d'elle, à symboliser l'autre comme absent. Le mélancolique est rivé à l'objet perdu et en conséquence l'expérience de la séparation est bloquée pour lui. Si dans l'Antiquité et au Moyen Âge, « naître coiffé » pouvait se comprendre comme un heureux présage et la « coiffe » séchée être utilisée comme amulette<sup>69</sup>, il reste que, et Sabine Jarrot le souligne, une autre croyance populaire relève le côté maléfique de la coiffe qui prédestine l'enfant à devenir un vampire<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Freud, Sigmund, *Le Petit Hans, analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans*, [en ligne] <<https://psychia.ru/fr/freud/1909/hans3.html>>.

<sup>69</sup> Cette coiffe pouvait se vendre bien cher parce qu'elle était réputée apporter le bonheur à son propriétaire affirme Claude Duneton dans : *La Puce à l'oreille : Anthologie des expressions populaires avec leur origine*, Paris, Le livre de poche, 2016, p. 349.

<sup>70</sup> Jarrot, Sabine, *Le Vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, l'Harmattan, mars 2000, p. 152.

## 1.2 Le miroir maléfique

Dans le conte *La Couleuvrine* se trouve un miroir au pouvoir maléfique justement appelé *sorcière*, qui appartient à Faber, oncle de la comtesse de Cléricourt. Ce miroir est bien particulier : « [...] glace bombée et déformante qui lui renvoyait sa propre image grotesquement boursouflée, avec notamment une bouche démesurément grossie<sup>71</sup> ». Le reflet maléfique semble prêt à avaler toute personne se regardant dans la glace. Le miroir aura un rôle à la fois thématique et structurel important dans la guerre qui oppose les Anglais et les habitants français de Cléricourt. Au cœur de la citadelle de Cléricourt, le camp des assiégés, est *l'image-miroir inversée* de celui des assiégeants anglais : « Il lui semblait tout à coup qu'assiégés et assiégeants, de part et d'autre des murailles de Cléricourt, se ressemblaient comme si ces murailles n'avaient été qu'un vaste miroir renvoyant à chaque camp sa propre image<sup>72</sup> ». Devant l'imminence de la bataille qui se prépare, chaque camp vit dans l'angoissante attente que l'autre attaque en premier. Cette menace de l'autre dont il est impossible de prévoir l'assaut s'éprouvera aussi, à plus petite échelle, lors d'une partie d'échecs décisive entre Exmoor et Faber. Ce dernier adore les échecs parce que c'est un jeu qui ne laisse pas de place au hasard. Il y excelle. Il a appris à en jouer à Venise, où il a séjourné quelque temps et où il aurait souhaité comprendre le secret des miroirs vénitiens<sup>73</sup>. Il s'est fait une compagne dans cette ville, mais le mystère des miroirs, jalousement gardé

---

<sup>71</sup> Tournier, Michel, *La Couleuvrine*, illustré par Claude Lapointe, Paris, Gallimard-Jeunesse, 1999, p. 12.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>73</sup> Faber est fasciné par les miroirs. La « fascination » est cet affect ambivalent qui suppose à la fois l'attrance et la crainte devant l'envoûtement produit par l'objet irrésistible.

par les Vénitiens, ne lui est pas dévoilé. Sa compagne morte en couches, Faber revient à Cléricourt avec un miroir et un enfant. Tous deux lui interdisent la reconnaissance. Le miroir est déformant et son fils Lucio est tout le portrait de sa mère : « Faber avait ardemment espéré que Lucio lui ressemblerait. Mais, les années passant, il ne se retrouvait pas [...] en lui [...] »<sup>74</sup>. À son retour de Venise, il constate immédiatement que le château est assiégé, mais parvient quand même à y pénétrer et à rallier les siens grâce à un passage secret. Il utilise le même passage pour effectuer quelques escapades hors des murailles du château dans l'espoir d'espionner les Anglais et apprendre à mieux connaître l'ennemi. C'est lors d'une de ces sorties clandestines, alors qu'il croyait passer inaperçu, qu'il se fait apostropher par le chef des Anglais, Exmoor. Ces deux personnages sont décrits comme des images spéculaires inversées : « Faber n'ignorait rien de la personnalité ni des habitudes d'Exmoor dans lequel il avait reconnu son exact opposé »<sup>75</sup>. Le chef des Anglais lance à Faber un défi aux dés. Ce dernier suggère plutôt une partie d'échecs. Le miroir vénitien déformant sera le prix de ce pari. À sa plus grande honte, Faber est vaincu deux fois par Exmoor qui a utilisé une technique bien particulière pour s'assurer de gagner. Fier de sa victoire, Exmoor se confie en disant : « Ne sachant rien de ce jeu, il ne me restait qu'une seule ressource : vous imiter point par point. C'est ce que j'ai fait. À chacun de vos coups, j'ai répondu par un coup identique »<sup>76</sup>. Le jeu d'Exmoor, *reflet miroir inversé* de celui de son adversaire, le mène

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 65.



donc, contre toute attente, à une victoire. C'est Faber, à son insu, qui a servi de miroir à l'autre et c'est ce qui a permis à l'Anglais de l'emporter.

L'enjeu qui est précisément le miroir, dont la possession est recherchée, passera dans le clan des Anglais. Cette glace leur apportera le malheur et causera finalement leur perte. C'est le fils de Faber, Lucio, qui, dans un hasard inouï, alors qu'il s'amuse et ne vise rien, réglerait le conflit par un coup de couleuvrine qui trouve miraculeusement sa cible :

Une balle de couleuvrine traversa la toile de la tente, percuta la coupe dans la main d'Exmoor et acheva sa trajectoire en pulvérisant le miroir vénitien placé derrière lui. On aurait pu croire que le coup était parti d'un point proche de la tente. Mais pas du tout, car on entendit la détonation lointaine de départ presque une seconde après l'impact de la balle. Il fallait supposer que le coup avait été tiré des remparts de la ville, mais comment admettre un pareil carton en pleine nuit, en plein brouillard, à une distance aussi énorme<sup>77</sup>?

Après cet événement incroyable et ce formidable coup de chance de leur ennemi, les Anglais terrifiés lèvent le camp immédiatement et, au petit matin, les gens de Cléricourt peuvent célébrer la libération de la ville. C'est la destruction du miroir qui signe la victoire puisque celui-ci permet l'identification d'un camp puis de l'autre. Lucio accomplit un prodige, c'est *l'enfant-fils* qui brise le miroir. Ainsi disparaît la menace du reflet. Le miroir qui permet de

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 76.

réaliser l'écart entre le moi et l'autre éclate en mille morceaux et la menace de l'altérité disparaît comme les ennemis anglais dans le récit.

### 1.2.1 L'image du miroir inversée

Vous vous regardez dans un miroir. Vous êtes tranquille, tout est en ordre, votre cravate, votre raie, votre sourire. Mais soudain, il s'efface, ce sourire. Car vous venez de remarquer un détail bizarre, anormal, inquiétant, monstrueux : le bracelet-montre que vous portez au poignet gauche, oui, il est bien là, la montre marche. Seulement pas dans le miroir. L'homme qui s'y reflète, c'est bien vous indiscutablement. Mais il n'a pas de bracelet-montre. (MA, p. 188)

Anecdote inquiétante que cette image qui semble ne pas correspondre à la réalité et laisse sous-entendre la présence d'un phénomène surnaturel inexplicable. Bien sûr, le lecteur va supposer que la seule explication logiquement acceptable est que le fameux bracelet-montre disparu au poignet gauche réapparaît forcément au poignet droit dans l'image inversée du miroir. Mais le texte est clair : l'homme du miroir n'a pas de montre. Elle manque à sa place. Inquiétante étrangeté d'une image qui précipite le sujet dans une sidération angoissante. Jacques Hassoun parle d'une absence énigmatique<sup>78</sup> chez le sujet mélancolique. L'autre du miroir, qui existe en dehors du temps, est une énigme. Le bracelet-montre, objet disparu dans l'image spéculaire, est symbole du temps, ce temps perdu et impossible à rattraper. Il montre *in absentia* un sujet immobilisé, hors temps, dans une sorte d'à-côté de la

---

<sup>78</sup> Hassoun, Jacques, *La Cruauté mélancolique*, op. cit., p. 24.

vie, au bord de la mort. Freud souligne en effet que, pour beaucoup de gens, l'inquiétante étrangeté « se rattache à la mort<sup>79</sup> ». Le mélancolique l'éprouve plus qu'un autre, jusqu'à en être traversé d'angoisse dans cette image de lui-même qui en fait un être amputé, incomplet, différent. Un monstre?

L'image inversée du miroir est également mise en évidence dans un épisode où Tournier raconte de mémoire « La Reine des neiges » d'Andersen<sup>80</sup> :

Le Diable a fait un miroir. Déformant, bien entendu. Pire que cela : inversant. Tout ce qui s'y reflète de beau devient hideux. Tout ce qui paraît mauvais semble irrésistiblement séduisant. Le Diable s'amuse longtemps avec ce terrible joujou, puis il lui vient la plus diabolique des idées : mettre cet infâme miroir sous le nez de... Dieu lui-même! Il monte au ciel avec l'objet sous le bras, mais à mesure qu'il approche de l'Être Suprême, le miroir ondule, se crispe, se tord et finalement il se brise, il éclate en des milliards de milliards de fragments. Cet accident est un immense malheur pour l'humanité, car toute la terre se trouve pailletée d'éclats, de miettes, de poussières de ce verre défigurant les choses et les êtres. On en ramasse des morceaux assez grands pour faire des vitres de fenêtre – mais alors malheur aux habitants de la maison! – et en plus grand nombre des éclats pouvant être montés en lunettes – et alors malheur à ceux qui portent ces sortes de lunettes! (VP, p. 50)

---

<sup>79</sup> Freud, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 246.

<sup>80</sup> Le conte d'Andersen comprend plusieurs sections. Voici celle qui concerne la réécriture de Tournier étudiée ici. Le Diable a fait un miroir où le bien et le beau disparaissent presque entièrement au profit du mal et du laid. Les diabolins transportent le miroir jusqu'aux cieux pour se moquer des anges et de Dieu. À cause des objets divins qui s'y reflètent, la glace tremble tellement que les petits diables l'échappent. Elle se fracasse à la surface de la terre en de multiples fragments qui causeront la désolation. La « mémoire » du narrateur Tournier est ici excellente. Un seul point diffère dans sa réécriture : Tournier insiste sur les contrastes en prêtant au Diable lui-même l'intention de jouer un tour à Dieu.

Le miroir diabolique ne peut supporter de s'approcher de Dieu, comme s'il refusait de briser la perfection divine. Comme le vampire, Dieu est un être hors cadre, « irréprésentable ». Éclaté en une multitude de petits fragments, le miroir se coupe pour toujours de l'image d'origine, véritable catastrophe qui signe l'impossibilité de voir les choses comme elles sont, de faire du regard le lieu de la vérité.

Dans le texte d'Andersen, un éclat de miroir se loge dans l'œil du jeune Kay et glace son cœur. Le miroir satanique change non seulement le regard du jeune homme sur le monde, mais aussi l'aveugle. Il ne peut plus reconnaître les siens ni déceler la beauté des choses et des êtres. Chez le mélancolique, c'est le regard maternel indifférent, insensible, ou pire encore, glacial et méprisant, qui paralyse le sujet et l'évide de son être. L'éclat du miroir est cette blessure qui *engourdit* le personnage au point où son esprit oubliera toute sa vie passée et sera plongé dans une inertie proche de la mort. Seule son amie Gerda, qui a fait un long voyage pour le revoir, pourra espérer le sauver. Quand elle le retrouve enfin, il ne la reconnaît pas. Mais les larmes de la jeune fille viennent déloger l'éclat dans l'œil de Kay et parviennent à réchauffer son cœur. L'amour secoue l'engourdissement mortel, ranime le jeune homme, permet la reconnaissance.

### **1.2.2 La torpeur mélancolique**

Le mélancolique souffre d'une indifférence généralisée comme s'il était peu à peu *englué* dans l'incapacité de vivre et d'agir. Dans « La Jeune Fille et la mort », Mélanie est

une figure mélancolique évidente. Dès son jeune âge, l'héroïne a recours à tout ce qui peut l'aider à se sentir plus vivante : des citrons qu'elle croque sans faire la grimace à la tartine de moutarde, puis quelques années plus tard le tranchant des lames, la corde au nœud coulant, le pistolet, les champignons vénéneux et même la guillotine<sup>81</sup> deviennent des outils stimulants. Accompagnée de ces objets morbides, Mélanie en viendra tout naturellement à l'idée du suicide. Dans sa théorie du narcissisme, Freud souligne que la pulsion de mort est inséparable de la pulsion libidinale. Les objets de mort qui attirent Mélanie sont aussi des objets de vie, porteurs de connotation sexuelle comme « l'étui boursoufflé du pistolet qui se gonflait innocemment sur la table » (CB, p. 189) ou « les deux amanites phalloïdes, les plus redoutables tueurs des sous-bois » (CB, p. 193).

La carrure massive du pistolet – arme de poing – et les rondeurs musculeuses des champignons évoquaient aussi pour elle un troisième objet qui se cacha longtemps dans les replis de sa mémoire, mais qu'elle finit par débusquer non sans rougir de pudeur : le sexe d'Étienne Jonchet qui lui avait donné tant de bonheur pendant de longues semaines (CB, p. 192).

Dans cette description d'objets qui procurent du plaisir, le sexe est lié à la mort, et les deux au bonheur. Ce dernier fait rappel lorsque le médecin qui examine la jeune fille, morte subitement et sans violence, suggère : « Si je ne craignais pas d'exprimer un paradoxe, dit le jeune médecin en reposant son stéthoscope, je dirais qu'elle est morte de rire » (CB, p. 200). La *mort heureuse* revient souvent dans les textes de Tournier comme une mort fantasmée :

---

<sup>81</sup> Le texte « La Jeune Fille et la mort » est tiré du *Coq de bruyère*, p. 175.

« Je m'épanouis comme une bulle dans le néant avant de disparaître en éclatant de rire » (*JE*, p. 263). La mort n'est pas décrite ici comme une souffrance, un malheur, mais plutôt comme une douce délivrance. Il suffit de se laisser glisser dans la mort comme dans un cocon bienheureux.

*Les Vertes Lectures* raconte une autre anecdote, tirée du roman suédois de Selma Lagerlöf, *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson*, qui décrit la torpeur du mélancolique :

C'est surtout l'histoire de l'aigle Gorgo que j'aime. Gorgo est enfermé dans une cage avec quelques congénères. Nils entreprend de limer les barreaux de la cage. Il se fait rabrouer par l'aigle captif. « Arrête de faire ce bruit, laisse-moi dormir, je plane, je plane... » Car Gorgo a été abruti par sa captivité. Il ne songe plus qu'à dormir, à rêver, à planer dans l'imaginaire. Il ne suffit pas pour Nils de limer les barreaux de la cage, il faut encore qu'il arrache l'aigle à sa torpeur et l'oblige à prendre son vol dans un espace réel. Admirable parabole! Il y a peu un adolescent est venu me trouver. Il voulait qu'on parte ensemble dans un périple ahurissant qu'il avait imaginé. Sans moi, rien n'était possible. Il me secouait « Allez! Fais pas ton vieux! » J'ai pensé à Gorgo, bien que je ne sois pas un aigle... (p. 95)

Ce récit présente l'enfermement dans la fixité qui guette le mélancolique. Celui-ci doit effectivement se faire violence pour ne pas se laisser envahir par l'indolence léthargique. L'aigle Gorgo souhaite rester dans l'imaginaire, habiter le rêve, comme s'il ne voulait et ne pouvait pas quitter le bien-être rassurant de cette cage dorée. Le jeune Nils doit arracher l'aigle à ses rêves et le jeter dans le monde, avec tous les dangers qu'il comporte, pour qu'enfin la vie puisse s'affirmer. Si, par ailleurs, l'entreprise de l'adolescent auprès du narrateur Tournier peut paraître extravagante, le rapprochement avec l'histoire de Selma

Lagerlöf décrit bien l'enlissement du mélancolique, cet être en cage, enfermé en lui-même et insensible au défi du monde. Les nombreux voyages de Tournier auront sans doute été un moyen parmi d'autres pour échapper à l'engourdissement mélancolique.

### **1.3 Le miroir noir du mélancolique**

Dans les textes de Tournier, non seulement le miroir est trompeur, mais il omet souvent de renvoyer le moindre reflet, avalant l'image du sujet. En l'absence d'une première image de soi dans les yeux-miroir d'une mère aimante, le mélancolique est sans cesse confronté à une identité défaillante qui apparaît comme une forme vidée d'elle-même.

#### **1.3.1 Le puits**

Altérée par la parturition, la chamelle s'était approchée du bord et avait basculé dans le vide. [...] Idriss se pencha à son tour sur l'ouverture. Il ne vit d'abord que l'enchevêtrement des poutres fixant le coffrage des parois. Mais lorsque ses yeux furent accoutumés à l'ombre, il distingua des reflets lumineux et miroitants, une silhouette noire couchée sur le flanc et à demi immergée, et, comme un minuscule poinçon au bord de ce tableau sinistre, l'image de sa propre tête tendue et vive sur l'azur profond du ciel. (*GO*, p. 18)

Dans *La Goutte d'or*, le personnage secondaire Ibrahim descend dans un puits pour essayer de récupérer sa chamelle qui y est tombée. Son ami Idriss qui l'attend sur la terre ferme n'arrive pas à bien voir au fond du puits le corps de la mère chamelle, mais par ailleurs,

il aperçoit dans ce *miroir noir* « l'image de sa propre tête », petite chose aux côtés de la mort. Le puits s'effondre et Ibrahim y est enseveli sous le regard impuissant de son ami. Le lecteur constate par la suite que tout le récit de *La Goutte d'or* s'emploie à raconter les efforts d'Idriss pour tenter de retrouver l'image de lui qu'aucun miroir n'a pu ensuite lui restituer. Troublé dans sa quête, Idriss va se laisser entraîner par une vieille dame qui l'appelle Ismaïl et le reconnaît comme son propre fils : « Lui ressemblait-il vraiment? Idriss était hors d'état d'en juger, n'ayant qu'une idée vague de son propre visage » (*GO*, p. 92). Ce regard de mère le transforme en double d'un autre fantasmatique qui « l'arrach[e] à lui-même, comme si son âme avait soudain quitté son corps, et l'observait de l'extérieur avec stupeur » (*GO*, p. 78), expression souvent employée pour décrire l'expérience de *mort imminente*.

Idriss est un anti-Narcisse, puisque non seulement il ne se contemple jamais avec satisfaction, mais encore la quête de son image tourne même à la dérision, comme le montre l'épisode de la cabine de photo automatique qui refuse de reconduire son identité en lui imposant des images autres :

Idriss attendit encore. Deux nouvelles images tombèrent : celles d'un homme barbu. Il se regarda longuement dans le miroir fêlé de la cabine. Après tout pourquoi n'aurait-il pas eu une barbe avant de quitter Tabelbala? Les barbus ont aussi droit à un passeport (*GO*, p. 95).

Le miroir de la cabine est *fêlé* – la surface en est brisée – et il renvoie donc une image déformée, un peu folle, à qui s'y contemple, une image floue et inconvenante. L'épreuve de



la cabine en relance une autre, première dans le récit, celle où une femme blonde le photographie dans le désert sans lui demander son avis. Elle promet de lui envoyer sa photo, mais ne tient pas parole. Cet acte vampirique devient un enjeu narratif qui va déclencher la quête d'Idriss, lui faire entreprendre un voyage interminable pour essayer de retrouver cette voleuse d'image qui le prive pour toujours de sa consistance. Condamné à errer à la recherche de lui-même, perdu dans les rues de son existence, son histoire se termine devant la vitre éclatée de sa liberté<sup>82</sup>.

### 1.3.2 Le puisard

Le *miroir noir* se retrouve dans deux fragments autobiographiques où Tournier décrit le puisard de sa maison : le premier tiré du *Vagabond immobile*, le second de *Petites Proses*. Dans ces deux passages, particulièrement signifiants, se remarquent de légères différences : quelques ajouts, des retraits, des modifications dans l'ordre des mots et des substitutions.

#### Fragment 1, tiré du *Vagabond immobile* :

Mon puisard. Depuis toujours, des pluies abondantes entraînaient dans ma cave la formation d'une flaque, qui devenait mare, qui noyait parfois la chaudière. À force de tarabuster mon plombier, le voilà qui creuse au centre de ma cave un trou, aux parois cimentées, d'un mètre de profondeur et de quarante centimètres de côté (donc de cent soixante

---

<sup>82</sup> L'image finale du roman est celle d'Idriss devant la vitrine de la bijouterie qui contient la goutte d'or. Avec son marteau-piqueur, emporté dans une danse effrénée, il n'est plus conscient du monde qui l'entoure. Il ne voit pas que la vibration de son instrument fracasse la vitre de la boutique et il n'entend pas les sirènes des voitures de police qui se précipitent pour l'arrêter.

litres de contenance). C'est ce qu'on appelle un puisard. Définition du dictionnaire : égout vertical sans écoulement. J'admire cette définition exacte, mais doublement contradictoire : un égout est un conduit horizontal, servant à l'écoulement des eaux. Depuis, je ne me lasse pas d'observer l'eau qui chaque jour monte ou descend au fond du trou. C'est un *miroir noir*<sup>83</sup> où se reflète ma tête et que parcourent parfois de mystérieux frémissements. Une semaine, il s'est trouvé complètement à sec et j'ai pu voir, et même à grand-peine palper, les viscères fauves de ma maison. Plus tard, peu s'en est fallu qu'il déborde. C'est beaucoup mieux qu'un thermomètre ou un baromètre. C'est l'anus, ou le vagin, ou l'intestin de la maison. Et il faut tenir compte de l'identification que j'ai toujours vécue entre ma maison et moi. Étrange narcissisme qui me fait descendre parfois en pleine nuit pour observer mon puisard. Une fois, rentrant d'un dîner, j'ai trouvé une sorte de bêche dans un chantier à proximité. Elle avait la forme et la longueur voulues pour atteindre le fond du puisard. J'ai peiné deux heures pour tirer du trou, par quantités infimes un sac d'une très belle terre rousse probablement tout à fait stérile. Je me demande si je parviendrais à m'y glisser tout entier comme un fœtus. Il faudrait qu'auparavant une retraite sévère me réduise considérablement. Il y a un couvercle de ciment. Si je le rabattais sur ma tête, qui donc viendrait me chercher là? Le plombier a parlé de placer au fond une pompe électrique qui évacuerait l'eau dès qu'elle atteindrait un certain niveau. Je n'aimerais pas cette violence mécanique infligée à ma maison dans ce qu'elle a de plus intime et de plus humide. (VI, p. 73)

Fragment 2, tiré de *Petites Proses* :

Puisard. Depuis toujours, des pluies abondantes entraînaient la formation d'une flaque dans la cave, qui devenait mare, qui noyait parfois la chaudière. À force de tarabuster mon plombier, le voilà qui creuse au centre de ma cave un trou aux parois cimentées d'un mètre de profondeur et de quarante centimètres de côté (donc de cent soixante litres de contenance). C'est ce qu'on appelle un puisard. Définition du dictionnaire : égout vertical sans écoulement. J'admire cette définition exacte, mais doublement contradictoire : un égout est un conduit horizontal, servant à l'écoulement des eaux. Depuis, je ne me lasse pas d'observer l'eau qui chaque jour monte ou descend au fond du trou.

---

<sup>83</sup> C'est nous qui soulignons.

C'est un *miroir noir*<sup>84</sup> où se reflète ma tête et que parcourent parfois de mystérieux frémissements. Une semaine, il s'est trouvé complètement à sec et j'ai pu voir, et même à grand-peine palper, les viscères fauves de ma maison. Plus tard, peu s'en est fallu qu'il déborde. C'est beaucoup mieux qu'un thermomètre ou un baromètre. C'est l'anus, ou le vagin, ou l'intestin de la maison. Un étrange narcissisme qui me fait descendre parfois en pleine nuit pour observer mon puisard. Une fois, rentrant d'un dîner, j'ai trouvé une sorte de bêche dans un chantier à proximité. Elle avait la forme et la longueur voulues pour atteindre le fond du puisard. J'ai peiné deux heures pour tirer du trou, par quantités infimes un sac d'une très belle terre rousse probablement tout à fait stérile. Je me demande si je parviendrais à m'y glisser tout entier comme un fœtus. Il faudrait qu'auparavant une retraite sévère me réduise considérablement. Il y a un couvercle de ciment. Si je le rabattais sur ma tête, qui donc viendrait me chercher là? Une nuit, j'ai montré mon puisard à Catherine M. En descendant, elle était verte de peur. Mais plus tard, elle m'a avoué sa déception : elle espérait que j'allais l'assommer, la couper en morceaux, et en remplir le puisard. Le plombier a parlé d'une pompe électrique placée au fond du trou et qui évacuerait l'eau dès qu'elle atteindrait un certain niveau. Je n'aimerais pas cette violence mécanique infligée à ma maison dans ce qu'elle a de plus intime et de plus humain. (*PP*, p. 27)

L'image du narrateur dans ce miroir noir *frémit* selon le niveau variable de l'eau, et quand le puisard s'assèche, elle disparaît pour faire place à un fantasme puissant, ambivalent et surdéterminé<sup>85</sup>. En tenant compte de l'identification du narrateur avec sa maison exprimée dans le premier fragment, le puisard en vient à représenter ses viscères, c'est-à-dire à la fois ses entrailles, aussi bien l'appareil digestif (intestin, anus) que l'appareil gestatif (utérus, vagin), dans les deux cas appareils excréteurs. Il faut noter ici le déplacement qui fait du

---

<sup>84</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>85</sup> Il y a surdétermination quand une « formation de l'inconscient – symptôme, rêve, etc. – renvoie à une pluralité de facteurs déterminants. [...] La formation renvoie à des éléments inconscients multiples qui peuvent s'organiser en des séquences significatives différentes, dont chacune, à un certain niveau d'interprétation, possède sa cohérence propre » (Laplanche, J. et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, 2016, p. 467).

corps du narrateur aussi un corps féminisé et qui marque en conséquence l'absence nette de distinction entre l'un et l'autre. Fantasma du retour à la fusion d'origine où corps-mère et fœtus ne sont encore qu'un seul et même être, fantasme clairement représenté dans le premier fragment, mais voilé dans le second au profit de la simple évocation du retour au sein maternel. Disparaître aux yeux du monde, rentrer dans le ventre maternel, *dénaître* en quelque sorte, tel Robinson enserré dans la grotte, lieu de sa béatitude<sup>86</sup>. Retourner dans les limbes maternels c'est en même temps désirer la mort, là où rien ni personne ne peut pénétrer : sous « le couvercle de ciment », au fond de la tombe, « [...] qui donc viendrait me chercher là? »

Parmi les modifications opérées dans ces deux fragments, la substitution finale de « humide » en « humain » est particulièrement révélatrice en ce qu'elle accentue le caractère anthropomorphique de la maison tout en conservant en toile de fond, comme une allusion, l'élément liquide du qualificatif d'origine<sup>87</sup>. Chez Tournier, cette thèse le fera voir subséquemment, l'élément liquide – eau et lait – est directement associé à la mère, ce qui suggère ici la mise en scène d'une naissance, mais comme à rebours. Par ailleurs, dans le second fragment, se remarque un ajout important, qui vient relancer la figure de la mort associée à la *dénaissance*. C'est l'introduction d'un autre personnage, Catherine M., une

---

<sup>86</sup> Cet épisode peut rappeler aussi le texte fétiche de Tournier : *Le Mystérieux Voyage de Nils Holgersson* dans lequel le jeune héros rapetisse, devient minuscule, disparaît aux yeux du monde. De ce livre donné par son père, Tournier précise : « C'est le numéro 1 de ma bibliothèque. Par lui en effet, je suis entré en littérature. J'ai pour la première fois découvert ce qu'était un grand texte et que si je faisais quelque chose de bien de ma vie, cela ressemblerait à ce livre » (VL, p. 89).

<sup>87</sup> La substitution n'est pas une simple biffure, c'est un glissement qui garde la trace de l'élément qui disparaît.

femme sur laquelle est projetée la peur du morcellement que peut engendrer aussi l'incorporation dévorante du *corps-mère*. Ici, la mère qui porte l'enfant devient un ogre qui le piège et le détruit.

Le *Journal extime* décrit un épisode similaire, mais écrit avec un certain détachement puisque le narrateur n'y est que spectateur :

Ma cuve à mazout qui fonctionne depuis vingt-cinq ans est vide, et un spécialiste vient la récurer. Pour ce faire, cet homme – qui n'est ni jeune ni mince – se glisse à l'intérieur par le « trou d'homme » de quarante-cinq centimètres de diamètre avec tout juste quarante centimètres d'espace jusqu'à la voûte de la cave. Le plus curieux, c'est qu'il a l'air d'aimer ça. Je me demande comment on le sortirait de là s'il avait un malaise dans l'air empesté de la cuve. Faudrait-il le couper en morceaux ou fendre la cuve comme pour une césarienne? (*JE*, p. 89)

La narration présente sensiblement la même image et suppose que le personnage est heureux d'être dans cet espace exigu. Le fantasme de morcellement, qui se retrouve uniquement dans le texte de *Petites Proses*, revient également, mais en conjonction avec la maternité présente dans celui du *Vagabond immobile*. Fantasme d'un corps maternel qui met ici davantage l'accent sur la dimension excrémentielle jouissive mise en scène également dans le synopsis d'un conte fantastique : « [...] il est victime d'un envoûtement. Son pire ennemi est pharmacien et sculpte des suppositoires à son image. Il les vend ensuite à telle ou telle personne. Le narrateur a un rêve obsessionnel : se glisser tout entier dans cet anus et y fondre de plaisir » (*JE*, p. 71). La référence à l'espace anal dans cette description évoque le désir de sodomie du narrateur, mais aussi son dépassement. Ce qui est jouissif ici, c'est se retrouver

dans un lieu clos, l'anus, mais aussi le ventre maternel, pour une expérience hors cadre, pleine et complète. Le désir de sodomie devient une substitution réparatrice, l'effet d'après-coup d'un désir plus profond de retour au sein maternel. Cette plongée bienheureuse dans le *trou-ventre* maternel, qui n'est pas sans violence, précipite le sujet dans le tout et le rien, là où le plein et le vide se côtoient<sup>88</sup>. *Le Pied de la lettre* joue de cette opposition du *vide* et du *plein*. C'est le mot « comble » qui y est encensé par Tournier :

Comble. Plénitude. Débordement. Sommet intérieur, obscur et secret d'une maison. L'un des plus beaux mots de la langue française (*PL*, p. 49).

*Combl*er le *vide* veut dire remplir, d'où les mots « plénitude » et « débordement », mais Tournier enchaîne ensuite avec les *combles* d'une maison, c'est-à-dire sa charpente. Il s'agit donc d'une contraction de deux sens : *remplir pleinement*, mais aussi *structurer le vide*. « Obscur » et « secret » permettent de faire un rapprochement avec un autre terme de prédilection de Tournier :

Gravide. Se dit de la femme enceinte et de la femelle pleine. Ce beau mot sombre et mystérieux (Comment vide peut-il signifier plein?) nous rappelle que dans les situations les plus fondamentales, l'homme ne se distingue pas de l'animal (*PL*, p.92).

---

<sup>88</sup> Le « plein » et le « vide » sont des concepts qui évoquent aussi le manque originel qui affecte la structure hystérique (qui sera étudiée dans la seconde partie de cette thèse), le « vide » étant cette forme en « creux » qui demande à être comblée.

S'impose ici la liaison entre le *vide* et le *plein* dans l'image de la femme enceinte, *comblée*. La cohérence ici n'est pas de l'ordre du langage, mais dans le fantasme de la « femelle pleine ». En fait, il s'agit d'un jeu sur les mots qui n'a rien à voir avec l'étymologie *gravis* qui signifie *lourd* et non pas *vide* comme Tournier veut le laisser entendre. Le mot « taciturne », synonyme de *peu loquace*, est défini également par Tournier avec les mêmes qualificatifs :

Taciturne. L'un des plus beaux mots de la langue française, sombre, étrange, d'une sonorité mate avec une pointe d'acidité (*PL*, p. 167).

La répétition de *sombre-obscur* et *secret-étrange-mystérieux*, qui revient dans ces définitions différentes, établit une parenté dans le fantasme. « Taciturne » signifie *silencieux*, qui parle peu. Ce terme porte en lui une part de *vide*. Ainsi, même dans l'évocation de la béatitude fusionnelle, les figures du vide, du silence et de la mort restent présentes et interpellent la mélancolie du sujet.

### **1.3.3 La noire mélancolie**

Le *miroir noir* observé dans les descriptions du puisard représente comme tous les miroirs une surface réfléchissante, mais appelle aussi des connotations plus sombres qui remettent en question la transparence de l'image spéculaire. Le *miroir noir* est un miroir bombé, donc convexe, teinté de noir. Analysé par Arnaud Maillet dans *Le Miroir noir*.

*Enquête sur le côté obscur du reflet*, cet objet se distingue du miroir blanc par la moindre pureté du tain : « [...] ceux que l'on fait en mettant une couche de couleur noire derrière un verre blanc ont le défaut de n'être pas aussi purs, et forment ordinairement une double réflexion occasionnée par la surface polie du dessus et celle du dessous où est adaptée la couleur<sup>89</sup> ». Ce type de miroir est associé à la mélancolie. Même « si le miroir noir ne provoque pas nécessairement la mélancolie, il sait en revanche savamment l'entretenir sinon obscurcir notre esprit, à l'égal de cette noire exhalaison<sup>90</sup> ». Maillet affirme également que le miroir noir « est comme fait de bile noire qui aurait figé<sup>91</sup> ». Du point de vue étymologique, *mélancolie* vient de *mélas* qui veut dire *noir* et de *khōlé* qui signifie *bile*. Cette *bile noire* se rattache à la théorie antique des humeurs d'Hippocrate, selon laquelle le corps contiendrait quatre humeurs (bile noire, bile jaune, sang et lymphe), chacune pouvant modifier notre tempérament. Une concentration plus élevée d'une de chacune de ces quatre humeurs règle le caractère facilement somatique du mélancolique, du bilieux, du sanguin ou du flegmatique. Une concentration trop élevée de la bile noire, produite par la rate, est cause de la mélancolie. Tournier s'inquiète précisément de l'inflammation de sa rate : « N'est-ce pas ce qui me guette? » (C, p. 87) Dans son *Journal extime*, il parle d'une légère douleur au côté gauche, qui correspondrait aussi au siège de la rate :

En soi presque rien, mais quel symptôme? Je sors aussitôt l'un des deux  
« autonomes » que l'on possède d'Albert Dürer. C'est un dessin à la plume.  
De l'index droit il montre son flanc gauche. Il a écrit au-dessus : « où

---

<sup>89</sup> Maillet, Arnault, *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, éditions Kargo & l'éclat, 2005, p. 13.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 84. Dans le tableau *Melancholia* d'Arnold Böcklin, une femme cherche son image au fond d'un miroir noir.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 178.



je montre du doigt, c'est là que j'ai mal. » On croit savoir qu'il est mort d'une inflammation de la rate, mort du spleen en quelque sorte. Il ne me déplairait pas de mourir moi aussi du spleen, le mal de Dürer (p. 243).

La *mélancolie* devient en littérature un concept incontournable avec les écrivains romantiques français du XIX<sup>e</sup> siècle et les symbolistes. Ils revendiquaient la souffrance du spleen, ce vague à l'âme, qui imprégnait leurs écrits et qui faisait leur *génie*<sup>92</sup>, ce qui peut-être peut inciter le sujet de l'écriture à souhaiter une telle fin.

#### 1.3.4 La vitre

La vitre est aussi un miroir noir. Dans *La Goutte d'or*, il y a plusieurs épisodes où le narrateur est frustré par la présence d'une vitre comme celle du *peep-show* parisien :

C'était un plateau qui tournait lentement, démultiplié par une série de miroirs, les fenêtres des autres cabines faites de glace sans tain, afin que les spectateurs ne puissent se voir les uns les autres. Une femme-lionne gisait sur le flanc en travers du plateau tournant (p. 162).

La vitre empêche tous les contacts et isole les acteurs de cette scène. Le *spectacle* n'est que pour les yeux, pas question de toucher; le *fauve* de l'autre côté de la vitrine, la « femme-

---

<sup>92</sup> Comme le souligne Marie-Claude Lambotte, ce rapprochement entre génie et mélancolie n'apparaît pas au XIX<sup>e</sup> siècle, il est déjà présent dans les écrits d'Aristote (*Le Discours mélancolique*, *op. cit.*, p. 64).

lionne », est ici à l'abri des désirs masculins exacerbés par les nombreux miroirs. Tout ceci dans une illusion d'intimité qu'exalte l'image en miroir.

L'objet du désir est inaccessible<sup>93</sup>. Dans « L'Aire du muguet », Pierre, conducteur de semi-remorques, est irrésistiblement attiré par Marinette qui se trouve de l'autre côté des barbelés. Cette barrière se transforme symboliquement en miroir quand les deux jeunes gens dansent *ensemble*, l'un en face de l'autre :

D'abord gauchement, puis avec plus d'abandon, il l'imita. À une trentaine de mètres, Gaston, qui venait chercher son compagnon devenu sourd à tous les appels, s'arrêta ébahi en découvrant cette scène étrange et triste, ce garçon et cette fille rayonnant de jeunesse qui dansaient ensemble une valse viennoise séparés par une clôture barbelée (CB, p. 282).

C'est la danse macabre de deux mondes parallèles et irréconciliables, celui de l'autoroute et celui de la campagne qui représentent l'impossibilité du rapprochement entre soi et l'autre. Habituellement proximité entre deux corps, la danse se fait ici à distance, dans le vide de l'écart imposé.

---

<sup>93</sup> C'est ce que vient sceller l'épreuve de la castration qui se profile ici (et qui sera analysée dans la seconde partie de cette thèse). Le mur ou l'obstacle permet de réaliser la différence et la distance (l'enfant est séparé et distinct de l'objet maternel), frustration qui va enclencher la quête d'amour. L'obstacle, en tant qu'interdiction, peut se comprendre comme la métaphore du Nom-du-Père/Non-du-père par laquelle s'opère la rupture symbolique.

Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, le jeune prince Balthazar, attiré par la danse des papillons, décide de partir à leur suite. Sa course le conduit chez l'entomologiste Maalek qui lui déclare que la meilleure façon de conserver les papillons est de les mettre sous verre :

C'était là, m'expliqua-t-il, que les papillons qu'il voulait conserver étaient sacrifiés et fixés, les ailes ouvertes pour l'éternité. Dès qu'ils sortaient du cocon – tout humides encore, fripés et tremblants – on les introduisait dans une petite cage vitrée, hermétiquement close. Là on observait leur éveil à la vie et leur épanouissement à la lumière du soleil, puis, avant même qu'ils eussent tenté de prendre leur essor, on les asphyxiait en introduisant dans la cage l'extrémité enflammée d'un bâtonnet enduit de myrrhe (p. 65).

Destin tragique d'un sadisme avéré. Sacrifiés à l'aube de leur vie ailée, ils n'auront jamais fait l'expérience du monde, mais derrière la vitre mortelle, ils seront exhibés et admirés à loisir. Le sujet mélancolique, à qui on a coupé les ailes en lui refusant un regard d'authentification, se sentira comme momifié avant même d'avoir vécu. Il est possible dès lors que le narrateur trouve consolation dans cette image d'un être d'exception qu'on peut admirer au-delà de la mort.

### **1.3.5 L'autre côté du miroir**

Observé dans « L'Aire du muguet », le désir de passer de l'autre côté se retrouve également dans « Amandine ou les deux jardins », où un mur se dresse comme un obstacle. Amandine vit dans le jardin bien rangé de son père, en paix avec l'image que lui renvoie son

miroir, mais elle rêve, comme son chat, de « sauter le mur » (CB, p. 42) et de découvrir l'*autre* jardin, ce jardin sauvage, véritable lieu initiatique. Elle franchit le pas et se retrouve dans un monde de sexualité et d'érotisme qui va lui faire perdre son innocence de petite fille. Elle revient dans son jardin transformée et son miroir refuse de la reconnaître. Que s'est-il donc passé? Une métamorphose. La petite fille est devenue femme comme le montre la « traînée de sang sur sa jambe » (CB, p. 46) alors qu'elle n'a « d'écorchure nulle part » (CB, p. 46). Ce conte rappelle *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. Comme Alice, Amandine traverse le miroir pour un monde inversé, fascinant certes, mais d'une *inquiétante étrangeté*.

C'est le chat dans l'histoire d'Amandine qui permet le passage d'un monde à l'autre tout comme dans *Alice au pays des merveilles*, c'est le fameux chat du Cheshire qui accompagne Alice et philosophe à ses côtés. Le chat est un animal mystère pour Tournier :

Mon chat est l'âme de cette maison, de ce jardin. [...] Pour un chat, un voyage est une catastrophe irrémédiable. Un déménagement c'est la fin du monde. Comme je comprends bien la leçon de sédentarité absolue qu'il me donne jour et nuit! Quelle fascination exerce sur moi son enracinement total ici même! Cela va loin. Très loin. Pas plus loin en vérité que l'autre côté du mur sud de mon jardin. Cet autre côté, c'est le cimetière du village. Parfois j'entends un bruit de bêche. Bruit métaphysique : c'est le fossoyeur qui creuse. [...] Mon chat lève vers moi son visage énigmatique. Il ferme lentement ses yeux d'or et ne dit mot (PP, p. 13).

Le chat *possède* les lieux où il vit. Il est très important pour lui de circonscrire le lieu qu'il habite. Tournier se dit fasciné par sa sédentarité, lui pour qui la perspective de déménager et de quitter son presbytère est exclue : « [...] autant me demander de me faire couper un bras ou une jambe » (*PP*, p. 13). Mais l'immobilisme c'est la proximité de la mort et son lieu est le cimetière. Symboliquement, le cimetière délimite le lieu de la mort, lui donne une assise. Le mélancolique est précisément celui qui souffre d'une absence *de lieu* qui conduit au besoin de *cadre*, ne serait-ce que pour circonscrire son *vide*. Ainsi, le chat incarne pour Tournier la parfaite aisance d'un sédentaire qui a réussi à habiter dans un lieu déterminé et rassurant. Pourtant, il est aussi celui qui sait ce qu'il y a de l'autre côté du mur et, tel un passeur potentiel, il peut sur demande, mais avec les risques que cela comporte, faire le pont entre le jardin des vivants et le cimetière des morts.

Dans *Vues de dos* aussi la vie et la mort se côtoient comme le suggère une superbe photo d'Édouard Boubat qui représente une *fenêtre-miroir* :

Nous sommes retenus dans l'ombre chaude au seuil d'un lumineux spectacle. Le rosier – doublé par son reflet dans la vitre, triplé par le bouquet du premier plan – est l'émissaire du jardin de curé ébloui de soleil que nous soupçonnons sans le voir. Mais c'est surtout ce gros chat paisible, posé sur le rebord de la fenêtre, qui nous sert de relais. Le plus sédentaire des animaux, symbole de la jouissance et de la possession des lieux, règne en notre nom sur les massifs bourdonnants d'insectes et les arbres figés dans la lumière.

La vitre reflète un décor figé. Le spectateur de cette scène est dans la pénombre de la pièce, il ne peut qu'entrevoir la luminosité du jardin à travers les rares rayons de soleil qui proviennent de la fenêtre. Le jeu des ombres conserve un côté mystérieux. Tout n'est pas dévoilé dans le reflet de la vitre, l'image reste floue comme dans un miroir noir. Le spectateur ne peut que pressentir la vie du jardin de curé qui n'est accessible que par des *relais* comme les déclinaisons du rosier ou encore le chat, en position de celui qui voit tout, passeur<sup>94</sup> entre deux mondes. Avant de naître à la lumière du jour, le bébé flotte dans les entrailles maternelles. Son univers est restreint, figé dans un en deçà de la vie qui le protège des agressions extérieures. Le monde ne lui est pas directement accessible, il est de l'autre côté de l'existence.

---

<sup>94</sup> Dans *Relire Tournier, op. cit.*, aux pages 93 et 94, Danièle Henky précise que les animaux chez Tournier ont souvent ce rôle : les lapins dans « La Fugue du petit Poucet », le chat dans « Amandine ou les deux jardins », l'oiseau dans « Barbedor » et nous pourrions ajouter le chien dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

## CHAPITRE II : LE RETOUR VERS LES ORIGINES

Car nous sentons – et la science nous confirme – que toute vie vient de l’eau. Le mammifère émerge de la mer, et l’enfant qui naît sort du liquide amniotique. (*MI*, p. 82)

### 2.1 La mère-mer

L’eau est un élément naturel et fondamental fortement inscrit et éminemment important dans les textes de Tournier. Empreinte de connotations maternelles, l’eau représente à la fois la matrice, la naissance, la douceur enveloppante, la plongée vers les origines bienheureuses. « Mer, mère. Si l’on admet que toute vie vient des océans, l’homophonie de ces deux mots peut difficilement passer pour fortuite » (*PL*, p. 127). Tournier justifie ce rapprochement en évoquant des sonorités similaires.

#### 2.1.1 Les bienheureuses origines

L’eau est source de fécondité associée aux liquides amniotiques qui entourent le bébé dans le ventre maternel. Pour souligner ce rapprochement et signifier son admiration envers la figure de la mère, Tournier dans *Vues de dos* décrit la photo d’une mère indienne sur une plage, devant les vagues, tenant dans ses bras son jeune enfant :

Est-il besoin de dire que cette image – sans doute parce qu'elle illustre avec la noblesse la plus exquise la secrète affinité de ces deux maîtres-mots : la mer et la mère – est l'une des plus belles qui furent jamais faites depuis l'invention de la photographie? La plus belle peut-être.

Pour lui, cette photo d'une mère qui porte son enfant devant la mer est l'apothéose de la photographie. C'est dire comme cette image le touche et l'émeut. La mère et la mer, les *maîtres-mots*, sont porteurs d'une énergie particulière. Même si le lecteur peut avoir à l'esprit l'eau du puisard plus ou moins propre, l'eau évoque ici la beauté voire la majesté de la figure maternelle. Dans ce recueil de photos, presque la moitié des images font directement référence à cet élément liquide et présentent souvent des gens de *dos* devant une étendue *d'eau*. La position des sujets empêche tout échange de regards. La face reste cachée. Seul le dos, plus anonyme, est montré. « Pile est la vérité! » affirme d'emblée le texte de présentation de l'ouvrage. C'est dire que face est un *masque* trompeur alors que le dos ne peut mentir. C'est peut-être aussi un clin d'œil à la chance ou à la malchance, en référence au hasard du « pile ou face<sup>95</sup> ». Comme si la *vérité* d'un être – ce qui lui est essentiel et justifie son existence – ne devrait pas être assujettie à un face à face trompeur et dangereux.

---

<sup>95</sup> *La Couleuvrine* de Tournier traite principalement de ce thème.



### 2.1.2 Les contrastes dans l'élément féminin

L'eau porte une double empreinte. Elle est souvent la bienvenue, elle nourrit et soulage : « Pluie. Je partage l'assouvissement de mon jardin buvant de toutes ses fissures » (*JE*, p. 146). La pluie au désert, par exemple, est un événement festif. Dans *Vues de dos*, sur la photo du Sahara à l'entrée « Eau vive », des enfants de dos, accourus après une pluie, s'abreuvent à même le sol :

Soudain la terre s'anime, elle miroite, reflète en chantant un peu de ciel : la source a jailli. *L'eau est le regard de la terre*, a dit le poète. À son appel tout-puissant, les corps obéissent. Ils tombent, sur le ventre, en adoration, devant l'élément liquide. [...] L'enfant, lui, se colle à la terre, comme au flanc de maman, et sa bouche cherche aveuglément un sein nourricier et rafraîchissant.

L'importance de la mère et du regard est mise en évidence par cette association *eau, terre* et *mère*, et par la citation de Claudel où l'eau devient miroir nourricier. Le regard maternel est présenté comme un appel impérieux auquel on ne peut échapper. Le verbe « miroiter » rappelle la présence du miroir et l'importance du regard maternel comme source de vie. Toutefois, la pluie n'est pas toujours bienfaitrice, elle peut également apporter la destruction :

La pluie cesse. Le rideau de nuages noirs se déchire, s'effiloche, forme des masses échevelées, entre lesquelles s'ouvrent des brèches bleues où le soleil explose. [...] Les grands arbres mouillés s'ébrouent dans le vent et leur odeur forestière et moussue heurte les remugles de vase et de varech qui montent de la grève. Le ciel n'est qu'une lumineuse dévastation, forteresses de vapeur croulantes, citadelle de lumière au pillage, chevauchées furieuses d'escadrons neigeux (*JVC*, p. 110).

Ce passage poétique présente une nature devenue un véritable spectacle<sup>96</sup> tout en odeurs. Le *rideau* se lève sur l'humidité présente après la pluie. Le tableau commence avec la mer qui pointe le bout du nez, avec ses algues et sa grève odorante. Le ciel devient un lieu qui résiste avec force à l'assaut de l'eau, une « lumineuse dévastation », bel oxymore qui connote à la fois la vie et la mort dans une rencontre dynamique.

Les arbres se métamorphosent en véritables personnages dans un champ de bataille après la guerre. C'est la nature qui se remet peu à peu de l'averse, l'accalmie après la rencontre furieuse de l'eau et du feu (le soleil), éléments naturels associés respectivement au féminin et masculin<sup>97</sup>. Plusieurs images semblables se retrouvent dans la description de l'orage faite par Paul dans *Les Météores* :

Un chaos plombé surmonté de sommets brillants, de mamelons bourgeonnants et pommelés a commencé à rouler vers moi, du fond de l'horizon, le long de mon pied, de ma cheville et de ma cuisse. D'une dernière brèche ouverte dans la citadelle des nuages tombait une lance de lumière qui s'écrasait sur la mer grise en flaque phosphorescente, chaude, presque brûlante [...] (p. 621).

C'est ici la naissance d'un orage avec ses attributs féminins, qui est comparé à un « chaos », une force brute de la nature. Dans la mythologie grecque, le chaos existe avant toute chose, avant l'apparition de la lumière et la séparation des éléments. C'est *l'origine des origines*.

---

<sup>96</sup> Dans toute l'œuvre de Tournier, les images abondent. À chaque description, elles surgissent avec une grande puissance évocatrice. Les descriptions de la nature, par exemple, ne sont pas inertes, les éléments naturels bougent, sentent et vivent de façon remarquable.

<sup>97</sup> Le masculin est associé au feu par la couleur fauve comme nous le verrons à la page 235.

Les *bourgeons* évoquent aussi le début de la vie. La mer est frappée par un dernier rayon de soleil qui transperce sa surface, c'est l'assaut des éléments *eau douce*, *eau salée* et *soleil* qui se rencontrent. Les « mamelons » évoquent un autre liquide nourricier. L'image d'une scène originaire se dessine en filigrane comme le montre en récurrence un passage du *Crépuscule des masques* :

[...] il faut rappeler ici que ces trois mots fondamentaux – mer, matière, mère – ont une seule et même souche étymologique. Pour ma part, c'est au troisième volet de cet ensemble que va ma préférence, celui-ci chante le limon, la boue féconde, l'eau moirée, les sables volubiles, les blessures infligées à la croûte desséchée par les flèches solaires, l'éclatement du soleil en mille et mille idoles tremblantes et éblouissantes. J'y vois un retour à la matière vierge et molle d'avant le Paradis, alors que le Verbe a travaillé à séparer la terre et les eaux pour que la vie pût naître (p. 114).

Chez Tournier, l'eau se définit en relation avec le soleil, ce feu qui *blesse* avec ses *rayons-flèches* phalliques. Dans ce passage, les mots « mère » et « mer » sont confondus. Le « troisième volet » qui emporte la préférence de l'auteur devrait, en effet, être logiquement le troisième mot, c'est-à-dire « mère », alors que les images référentielles qui lui sont attribuées se rapportent bien davantage à la « mer ». C'est la plongée dans un lieu paradisiaque, au commencement du monde, quand les éléments étaient encore dans l'indistinction. La *mère-mer*, c'est donc ce lieu d'antécédence, « d'avant le Paradis » terrestre, avant la séparation des éléments naturels, avant la nomination des sexes. Un en deçà de la vie, avant que le « Verbe » – référence à Dieu le Père bien sûr, mais surtout avènement de la parole dans le symbolique – fasse coupure. Ainsi, la scène originaire, à peine esquissée

dans l'image des « flèches solaires » perforant la matière stérile, est-elle aussitôt masquée par les charmes d'une nature pleine, souveraine et toute-puissante.

Dans *Éléazar ou la source et le buisson*, le narrateur en viendra cependant à séparer l'eau et le feu dans une opposition dynamique. Ici, Éléazar quitte avec sa famille l'Irlande, sa terre natale et « pays de l'eau » (p. 25), pour une longue traversée du désert dont il ne verra pas la fin. Avant son départ, il se questionne sur le rôle et l'importance de l'eau dans les Évangiles. Il constate que cet élément y est très souvent présent : lors des baptêmes, de miracles comme celui de la pêche miraculeuse et dans la phrase célèbre qu'on peut lire dans l'Évangile de Jean : « Quiconque boit de cette eau aura encore soif, mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif. Bien plus, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissante pour la vie éternelle » (*ESB*, p. 22). Très vite, sa réflexion s'enrichit de son contraire : le feu. Même le titre du roman lie les deux éléments : l'eau (la source) et le buisson (le feu).

La marche dans le désert d'Éléazar le conduira jusqu'au *buisson*, dans les pas de Moïse son double antérieur. Comme lui, la mort le laissera au seuil de la terre promise, d'où jaillissent le lait et le miel. Pendant sa traversée, Éléazar médite le vieux dicton espagnol : « *En la lucha entre el agua y el fuego sempre es el fuego el que muere* » (*ESB*, p. 24) que Tournier traduit ainsi : « Dans la lutte de l'eau et du feu, c'est toujours le feu qui meurt » (*ESB*, p. 24). L'eau est l'élément primordial.

### 2.1.3 La maternité

La figure de la mère est valorisée chez Tournier qui souligne qu'il « faudrait créer le terme *matrie*, pays de la mère, et *matriotisme*, concepts qui seraient dépourvus de l'agressivité militariste qui entache le mot *patrie*. Au sort glorieux de ceux qui sont "morts pour la patrie", on opposerait le sort heureux de ceux qui "vivent pour la matrie" » (*PL*, p. 146). Tournier idéalise ici la mère et la dépouille de toute scorie dévalorisante: « La mère reste à l'écart de ces dangereuses frénésies. Le temps s'inscrit pour elle sans surprise possible dans la course du soleil autour de la terre et la ronde des saisons qui rythment les travaux, les peines et les joies » (*VV*, p. 263). Dans *Les Météores*, le personnage clef de Maria-Barbara en est un bon exemple. C'est autour d'elle que gravitent les autres personnages, sa progéniture et tous les Innocents de Sainte-Brigitte qui s'abreuvent de ses soins et attentions. Dans *Le Crépuscule des masques*, c'est la mer qui ne subit pas l'épreuve du temps : « La mer demeure éternellement jeune, telle aujourd'hui qu'elle sortit des mains de Dieu au début du monde » (*CM*, p. 165). La *mère-mer* est présentée comme un être *hors* du temps et de ses vicissitudes, fixée dans une bulle d'éternité bienheureuse.

Dans l'effort d'approcher cet état de plénitude, *Petites Proses* met en scène un étrange fantasme :

Un jour j'aurai une femme.  
Et ma femme ayant un an, je suivrai, les bras tendus, ses premiers pas  
lourdauds et mal assurés de château branlant, et je la guiderai pour lui  
apprendre à approcher sans crainte les fleurs, les bêtes et les hommes.

Nous plongerons dans les vagues et je lui apprendrai la mer. Petit phoque rieur et frétilant, elle cherchera refuge dans mes bras comme dans une crique, elle escaladera mon dos comme une île. [...] Et chaque nuit ma femme dormira au creux de mon corps, parce qu'il y a des heures obscures où la chair n'endure pas la solitude sans risquer de mourir de chagrin. Ainsi ma femme sera venue à moi et se sera installée dans ma vie, vivant de ma vie, comme un poisson dans son aquarium, comme une tulipe dans son pot (*PP*, p. 124).

Avoir une femme comme on a un enfant. Rien de sexuel ici, mais un fantasme de maternité qui célèbre le bonheur, l'*euphorie* de porter un enfant<sup>98</sup>. Les rôles sont ici revisités. D'une part, la *femme-épouse* est métamorphosée en enfant et, d'autre part, c'est la *femme-enfant* qui advient à l'*homme-mère* comme par un miraculeux état de fait, sans qu'il y ait véritable enfantement. Il s'agit donc plus d'*accueillir* un enfant et de l'aider à s'épanouir que de *procréation* proprement dite, ce qui n'est pas sans rappeler le processus créateur de Tournier qui *accueille* les textes des autres et qui les accompagne vers la *maturité*. De plus, comme l'œuvre, l'enfant *vit de la vie* de l'auteur, se nourrit de lui, comme un vampire de sa victime. Ainsi représentée, la maternité n'est plus seulement le lieu d'une pure euphorie, mais celui d'un don à l'autre, telle une coquille offerte à l'enfant pour qu'il puisse s'y réfugier avec bonheur, en toute sécurité.

---

<sup>98</sup> La phorie est le thème principal du *Roi des aulnes*, comme l'affirme Tournier lui-même dans *Journal de voyage au Canada* (p. 112). Ce concept de la phorie a été largement étudié entre autres par Arlette Bouloumié, Marie Di Fratello, Bernard Van Huffel, Françoise Merlié et Jean-Bernard Vray.

#### 2.1.4 L'eau comme remède

L'eau est présentée comme un pur remède dans l'anecdote « Aqua simplex » qui raconte une visite chez le médecin. Le narrateur Tournier décrit à ce dernier tous les maux qu'il ressent depuis un certain temps, tout en établissant ironiquement lui-même son hypothétique diagnostic :

[...] vertiges – liés bien évidemment à un athérome cérébral –, les prurits interdigitaux – résurgence d'une gale de [son] enfance –, et les élancements intercostaux, annonce évidente d'un infarctus du myocarde. [...] des troubles de la vue unilatéraux et des pertes de mémoire, symptômes classiques d'une tumeur au cerveau (C, p. 87).

Pendant que le patient raconte ainsi tous ses malheurs, son médecin griffonne quelques notes sur un calepin, puis se lève pour aller chercher deux verres d'eau en disant : « Je vais vous faire une ordonnance [...] Un verre d'eau matin et soir » (C, p. 88). À son patient, inquiet de savoir si ce traitement a des chances de le guérir, le médecin répond : « Ni plus ni moins que les gélules, pilules, piqûres et autres farces et attrapes que vous infligeait mon prédécesseur. La fadeur. Connaissez-vous les vertus de la fadeur? La fadeur, c'est l'essence de l'être. Tout le reste est accident » (C, p. 88). L'association de la *fadeur* et de l'eau peut sembler étonnante pour qui idéalise le côté maternel que représente cet élément naturel. Toutefois, chez Tournier, ce mot a des connotations nettement positives, qui relèvent de la philosophie spinoziste, et qui se rapportent à ce qu'il y a de plus pur et de plus fondamental<sup>99</sup>. Dans *Le*

---

<sup>99</sup> En référence à Spinoza, Tournier souligne que le lait et l'eau sont des liquides substantiels : « L'opposition entre la substance et l'accident renvoie à l'opposition entre l'eau ou le lait (qui sont fades et sont du côté de la

*Pied de la lettre*, Tournier souligne que la fadeur, en argot, s'envisage comme une grande « volupté » (p. 79). Si cette anecdote est présentée de façon sarcastique et que la critique faite à la médecine y est sous-jacente, l'eau, élément maternel, est vue comme le remède polyvalent, un liquide *substantiel*, nourrissant et salvateur. Tournier souligne que la fadeur est à rapprocher des origines :

Au commencement il y a la fadeur. Chaque civilisation se définit par une nourriture de base substantielle et fade désignée par un mot de trois lettres. Ce sont : le blé pour l'Occident, le mil pour l'Afrique et le riz pour l'Orient. Elles sont toutes les trois dépassées par un quatrième élément – également de trois lettres – et d'une fadeur absolue : l'eau (C, p. 75).

Il ajoute que les céréales comme « [l]e blé, le mil et le riz sont donc avec l'eau les substances culinaires de base. Elles définissent la civilisation particulière où l'on se trouve. Leur caractère fondamental leur confère une valeur sacrée » (C, p. 76). L'eau revêt des vertus incomparables, véritable fontaine de vie comme aux premiers temps du monde.

---

substance) et les alcools (qui sont pleins de goût mais du côté de l'accident – dans tous les sens du terme!) » Ce passage est tiré de l'entretien : « J'écris pour être lu, pas par plaisir », propos recueillis par François Busnel dans l'Express, 1<sup>er</sup> juillet 2006, [en ligne], <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier\\_811368.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier_811368.html)>. C'est la même influence philosophique que nous retrouvons dans « Pierrot ou les secrets de la nuit » où Pierrot représente la pâte fade, la fidélité, la *substance*, et Arlequin les couleurs artificielles, la frivolité, l'*accident*.



### 2.1.5 Le glauque

La couleur de l'eau salée évoque le bouillon de culture qui a présidé à la création de l'univers. La *mère-mer* transfère ses attributs à l'eau douce dans de petites phrases syncopées, qui se donnent à lire comme une peinture impressionniste :

Pluie. Eau douce. Eau distillée par le soleil. Le contraire de l'eau de mer. Pluie sur la mer. Petits champignons d'éclaboussures. Les nuages en passant envoient des baisers d'eau douce à la grande plaine glauque et salée. (VI, p. 79)

C'est la rencontre de l'eau douce et de l'eau salée, couplée à la présence du soleil qui épure le liquide. Ces éléments essentiels à la pleine nature représentent également le retour vers la poétique de la création et des origines qui était chère aux écrivains baroques<sup>100</sup>. La *mère-mer* est décrite comme « glauque », de cette couleur d'un vert bleuâtre ou blanchâtre :

Mais alors d'où viennent les couleurs? Elles résultent d'autant d'agressions du monde extérieur subies par la lumière. C'est en traversant des « milieux troubles » que la lumière les engendre, et ces milieux peuvent être l'air du ciel – produisant du bleu –, l'eau de la mer – engendrant un vert glauque – ou les angles d'un prisme de cristal déployant un arc-en-ciel (MI, p. 144).

Cette couleur, résultante de la pénétration agressive et phallique de la lumière dans l'eau, représente un *milieu trouble*. L'expression redondante « vert glauque » insiste sur la couleur

---

<sup>100</sup> Nous pouvons penser aux écrivains français baroques du XVI<sup>e</sup> siècle qui, comme Guillaume du Bartas, par exemple, dans son poème « Un Chaos de chaos » décrit les éléments naturels indifférenciés avant la création du monde.

des origines, « sans doute parce que le vert est la couleur de la vie sous sa forme la plus originelle, la couleur de la fraîcheur et de l'innocence » (*JVC*, p. 120). « Glauque », au sens figuré, connote un manque de netteté, un brouillage qui n'est pas sans rappeler le miroir noir, lui aussi lié à la mère.

Le « glauque » est utilisé sur toutes les toiles peintes par Nicolas de « Lucie ou la femme sans ombre ». Il décrit cette couleur comme l'essence même de la féminité, comme le berceau de la vie, comme aussi la teinte qui représente la femme qu'il aime et qui est nettement privilégiée sur ses toiles : « [...] Il ne s'agissait pas d'un vert innocemment végétal, mais de la teinte fondamentale de la vie qui vient des eaux marines [...] » (*MA*, p. 161). Couleur des origines, du maternel et de la vie qu'on retrouve aussi chez Tiffauges dans sa prédilection pour les fruits de *mer* :

La volupté gloutonne avec laquelle j'enfonçai mes dents dans la mucosité *glauque* salée, iodée, d'une fraîcheur d'embrun de ces petits corps qui s'abandonnent mous et amorphes à la possession orale dès qu'on les a détachés de leur habitacle nacré fut l'une des révélations de ma vocation ogresse (*RA*, p. 111).

C'est l'ogre dévoreur de petits enfants, à peine arrachés à leur habitat originel, à leur coquille, encore tout imprégnés de l'intimité maternelle. Les dents rappellent le plaisir de Dracula. Tiffauges a un goût avoué pour la chair fraîche qu'il engloutit avec délectation, il dévore précisément ce qu'il aime<sup>101</sup> tel un monstre insatiable. Pour ne pas perdre l'objet d'amour qui

---

<sup>101</sup> Tiffauges avoue : « Quand je dis "j'aime la viande, j'aime le sang, j'aime la chair", c'est le verbe aimer qui importe seul. Je suis tout amour. J'aime manger de la viande parce que j'aime les bêtes. Je crois même que je

se dérobe, le mélancolique est précisément celui qui exige de s'en emparer, de le retenir en soi, de l'incorporer sous le mode cannibalique. L'identification à l'objet est manifestement ambivalente, preuve d'amour malgré la dévastation. La couleur glauque reliée à la mère l'est aussi à la mélancolie : « La mélancolie teintait toutes choses de rayons glauques [...] » (VI, p. 77). Le mélancolique est constamment en appel vorace du regard de la mère qu'il voudrait posé sur lui, gardé en lui à demeure pour qu'il puisse s'en nourrir à volonté.

## 2.2 Le lait et la mère

L'eau avec ses connotations maternelles et le lait sont reliés dans un passage de *Célébrations*, qui n'est pas sans rappeler l'anecdote du puisard où l'« humide » se substituait à l'« humain » :

La mer profite évidemment de l'homophonie mer-mère. Mais la paléontologie scientifique confirme que toute vie vient de la mer. Il n'en faut pas plus à Michelet pour voir dans l'eau de mer une sorte de lait originel qu'il n'est même pas nécessaire de téter, parce que c'est un immense bouillon de culture primordial où baignent les premiers vivants, fœtus à l'état gélatineux qui absorbent et qui produisent la matière muqueuse, encombrement les eaux, leur donnent la féconde douceur d'une matrice infinie où sans cesse de nouveaux enfants viennent nager, comme en un lait tiède (C, p. 38).

---

pourrais égorger de mes mains, et manger avec un affectueux appétit, un animal que j'aurais élevé et qui aurait partagé ma vie. Je le mangerais même avec un goût plus éclairé, plus approfondi que je ne fais d'une viande anonyme, impersonnelle » (RA, p. 112).

Dans un paysage de commencement du monde, il y a ici véritable transformation de la *mer* en *mère*, l'*eau* devient *lait*, liquide nourricier dans lequel flottent librement les êtres vivants. L'*eau-lait* est présentée comme la « matrice infinie » de la vie, qui engendre de nombreux êtres vivants. Retour au personnage de Maria-Barbara dans *Les Météores* : « Ses enfants... Cette mère innombrable ne sait pas au juste combien ils sont » (p. 10), éternelle génitrice, altière et souveraine.

### 2.2.1 Le réconfort du retour à la mère

C'était il y a cent ans dans le petit train qui cheminait le long de la côte entre Gênes et Marseille. Dans un compartiment, deux voyageurs, un homme et une femme, tous deux Piémontais, partis se louer en France. Lui, ouvrier terrassier, maigre, dur, brûlé par le soleil. Elle, douce, surabondante, maternelle, engagée comme nounou par des bourgeois provençaux. Au début, ils ne se parlent pas. Puis peu à peu, elle gémit, à la fois pour elle-même et à l'adresse de l'homme. Elle a une montée de lait. Elle en est tout étourdie. Elle souffre. Elle va se trouver mal. Alors il finit par intervenir. Peut-être pourrait-il lui venir en aide? Comment cela? demande-t-elle. Eh bien, en la soulageant de son lait? (C, p. 36)

Le récit d'origine appartient à Guy de Maupassant et est titré « Idylle »<sup>102</sup>. Tournier réécrit l'histoire, l'écourte, et la présente comme une véritable *relation de rêve*, un fantasme de mère nourricière où les deux protagonistes vont vivre un moment privilégié. Il dessine une « scène magnifique » (C, p. 36), un spectacle tout en contrastes où l'homme musclé et viril

---

<sup>102</sup> Maupassant, Guy de, « Idylle », publié dans *Gil Blas* du 12 février 1884, [En ligne], <<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/idylle.html>>.

tête comme un bébé le lait de la femme. Pour des raisons différentes, c'est une délivrance pour les deux personnages. Le pauvre homme, qui n'a rien mangé depuis vingt-quatre heures, est finalement aussi soulagé que la nourrice. Dans cette scène de transgression peu commune et croquée sur le vif, l'homme assoiffé récupère le privilège, ordinairement réservé à l'enfant, de s'abreuver à la source maternelle, dans une sorte de récupération réparatrice profitable aux deux partis.

Tournier rapproche cette fiction de la réalité et souligne que dans « certaines ethnies africaines [...] les femmes prolongent la vie de vieillards agonisants en leur donnant simplement le sein [...] » (C, p. 37). Cette image est appuyée d'une autre anecdote qui évoque une ancienne croyance chinoise :

[...] quand un vieillard a atteint l'extrême limite de la faiblesse et du repli sur lui-même, seul le lait d'une femme peut encore le nourrir et prolonger sa vie. Retomber en enfance. Cette expression, qui n'évoque pour nous que gâtisme et avilissement, reçoit ici une signification d'une étrange noblesse (VV, p. 256).

La mère nourricière est le seul recours contre la vieillesse et ses conséquences. Comme le verre d'eau dans « Aqua simplex », remède à toutes les maladies, le lait maternel représente un véritable élixir de Jouvence pour prolonger l'existence. La beauté du geste dans l'image d'un don précieux biffe le côté péjoratif de la vieillesse pour exalter la grandeur et la noblesse de la *femme-mère*, porteuse d'une part d'éternité :

La mer demeure éternellement jeune, telle aujourd'hui qu'elle sortit des mains de Dieu au début du monde. La terre au contraire écrit sa propre histoire millénaire sur ses rochers, ses concrétions, ses plis qui sont comme les rides d'un très vieux visage. Ce visage, la marée le lave, le rince, le rafraîchit inlassablement, comme pour nous restituer notre terre dans sa prime jeunesse. La grève abandonnée par le flot, c'est le visage de notre vieille maman redevenu celui d'une jeune fille vierge et joyeusement accueillante (*CM*, p. 165).

La marée redonne vie au rivage, efface les ravages du temps. Son mouvement régénérant, qui balaie constamment la grève, orchestre une sorte de réparation dans cette danse des retrouvailles. Il est profondément réconfortant de croire, en effet, que celle qui nous abandonne va nous revenir, que l'objet perdu peut, illusoirement, être récupéré.

Au quotidien, dans la société occidentale contemporaine, le lait se présente également comme une nourriture première, pleinement réconfortante comme dans « Le Sel et le sucre » :

Le breakfast anglais est un véritable repas d'adulte se préparant à une journée de travail, et comprend jambon, œufs au bacon, filets de hareng, etc. Pour l'Européen, l'homme sort du lit nocturne comme un bébé vient au monde. La première heure du jour est la répétition d'une petite enfance. Dès lors le premier repas doit être lui-même enfantin et se composer de lait, de chocolat, de miel et de confitures avec des brioches et des croissants. Le biberon n'est pas loin (*MI*, p. 75).

Ces deux substances s'opposent, pourtant ce sont deux poudres blanches qui ne se distinguent que par le goût. Alors que le sel est associé à la maturité, le lait et le sucre sont reliés à

l'enfance<sup>103</sup>. Le lit, ce ventre maternel, est le lieu où on se recroqueville dans une douce chaleur. Sortir du lit, renaître à la vie dans le rituel du petit-déjeuner, c'est pour Tournier choisir de manger sucré et de boire du lait.

Dans *Les Météores*, on retrouve l'élection du lait comme aliment essentiel qui se profile dans une parenthèse sur les jardins miniatures où est raconté un mythe japonais :

À l'intérieur s'épanouissait un jardin de jade. Des grues d'argent s'ébattaient dans un étang de lapis-lazuli entouré d'arbres de corail. Au ciel une perle figurait la lune, un diamant le soleil, une poussière d'or les étoiles. Le ventre du jardin était une grotte de nacre. De son plafond pendaient des stalactites laiteuses d'où suintait un liquide quintessencié. Le génie invita Fei Tchang-fang à sucer les tétons de la grotte, car, lui dit-il, tu n'es qu'un tout petit enfant en regard de l'antiquité du jardin, et ce lait te donnera une longue vie (*LM*, p. 536).

C'est la description du jardin d'Éden, métaphorisé en *ventre* féminin qui accorde, semble-t-il, à celui qui s'y aventure et s'y nourrit un surplus d'existence.

### 2.2.2 Le fantasme nourricier

Tournier rapproche clairement le lait du sperme et dans le *Vagabond immobile*, il souligne sa déception de ne pas pouvoir nourrir un enfant : « Mon petit conte *La Mère Noël*

---

<sup>103</sup> Ceci est bien illustré par le destin de Taor dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*. Dans le but enfantin de trouver la recette d'un dessert à la pistache, ce quatrième roi mage a quitté le palais de sa mère, mais en chemin il devra subir l'épreuve des mines de sel qui le conduira à une vieillesse prématurée et à la mort.

[...] traduit la frustration du *pater nutrinor* incapable de devenir *almus pater*. La fellation ne compense pas cette infirmité malgré l'évidente affinité du sperme avec le lait » (p. 79). Tiré du *Coq de bruyère*, « La Mère Noël » présente une image saisissante du sein nourricier, mais délégué en des circonstances exceptionnelles à la figure masculine. Le tableau vivant qui s'offre au lecteur est celui d'un père Noël (en réalité une institutrice déguisée) dans une église donnant le sein au petit Jésus. Écrite comme un évident fantasme, cette scène est réactualisée dans *Des Clefs et des Serrures* à travers un passage où un camion nourrit des enfants indiens pauvres :

J'ai cru d'abord qu'il n'y avait rien de plus enviable au monde que le rôle de ce chauffeur-nourricier, et j'ai ardemment envié son sort. Mais, sous l'influence peut-être de cet air indien saturé de mystères et de monstres, j'ai rêvé d'une métamorphose plus exaltante encore : être le camion-citerne lui-même et, telle une énorme truie aux cent télines généreuses, donner mon ventre en pâture aux petits Indiens affamés<sup>104</sup> (p. 36).

« Donner mon ventre en pâture aux petits Indiens affamés » évoque sans aucun doute un désir de fellation homosexuel. Mais replacé dans le contexte de la scène, il accompagne dans la surdétermination un désir *antérieur*, « plus exaltant encore », celui d'allaiter une multitude d'enfants. À l'instar de Maria-Barbara. Tout le jeu de la métamorphose dans ce passage vise à faire se représenter un corps offert, telle une eucharistie, pour le salut des petits pauvres peut-être, mais d'abord pour son propre plaisir. Le désir a ici, en effet, une double visée,

---

<sup>104</sup> Ce passage est repris tel quel dans *Petites Proses* (p. 191).



l'une altruiste, l'autre plus égoïste : donner à manger aux enfants affamés, mais aussi se faire manger par eux<sup>105</sup>.

Le blanc, joint au fantasme de dévoration, apparaît aussi à la fin du conte « Pierrot ou les secrets de la nuit ». Ce récit raconte l'histoire de Pierrot le boulanger, amoureux de Colombine, personnage tout habillé de blanc, couleur pure et apaisante, celle de la farine et du lait avec lesquels il fabrique son pain. Même si Colombine a été séduite par Arlequin (le beau parleur) et ses couleurs vives, elle se rend bien compte finalement que c'est vers Pierrot qu'elle doit aller pour trouver le bonheur. Si au début du récit, il y a rivalité entre Pierrot et Arlequin, à la fin, ils font la paix autour de Colombine et tous trois se retrouvent dans une sorte de *communion* bienheureuse. Ils partagent une brioche de pain, préparée par Pierrot, à l'image de Colombine. Ainsi, Colombine se mange elle-même en même temps qu'elle est mangée par les deux autres, s'offrant en nourriture tel un *corps eucharistique*<sup>106</sup>.

*Vendredi ou les limbes du Pacifique* permet de faire un rapprochement entre le fournil de Pierrot et le ventre maternel. Robinson évoque un souvenir d'enfance : « Chaque matin,

---

<sup>105</sup> Tournier confie ne pas avoir vu en Inde de plus beau ni de plus émouvant spectacle que ce camion qui nourrissait les enfants affamés. Fantasme surdéterminé à la fois d'allaitement et de fellation, mais aussi référence à l'excrémentiel. Cette image est ambivalente, qui fait se côtoyer l'oral et l'anal : le camion « lâchait une bouillie de riz » (CS, p. 36) à des enfants transformés en cochons au « museau brun » (CS, p. 36). Dans *Relire Tournier, op. cit.*, à la page 99, Mireille Rosello précise que le verbe « lâcher » est significatif. Nous pourrions ajouter que la texture de l'aliment l'est également. Nous pouvons penser ici au *Roi des aulnes* qui s'attarde sur les plaisirs de la défécation (p.94). Par ailleurs, incidemment, ce passage permet de faire un lien avec la lecture et l'écriture. Tournier cite Frédéric Lange : « [...] il importe peu de manger, l'essentiel c'est d'être mangé » (VV, p. 372). Tournier avoue que l'important c'est d'être lu : « Si je savais ne pouvoir être publié, je n'écrirais rien » (VV, p. 10).

<sup>106</sup> Il est intéressant de souligner la logique d'inclure ce conte dans *Le Médianoche amoureux*, où justement la réconciliation de Nadège et d'Oudalle passe par la réussite d'un repas, le médianoche de mer.

en allant à l'école, je passais devant un certain soupirail dont l'haleine chaude, maternelle et comme charnelle m'avait frappé la première fois [...] » (*VLP*, p. 81). Ce souvenir met en lumière le lien entre le fournil, où l'on fabrique et pétrit soigneusement le pain, et le ventre maternel, lieu de la gestation. Cette association permet de faire retour sur la jouissance finale des trois personnages, qui ne se produit que grâce à un retour dans le sein maternel, dans la chaleur accueillante de cette « caverne dorée » (*VLP*, p. 81), au cœur du fournil. Dans cette *matrice*, la Colombine en pain brioché devient l'objet d'une commémoration grâce à laquelle tous renouent avec le *lieu d'origine*, quand les différences sexuées et sexuelles n'existaient pas encore ni les rivalités déplaisantes qu'elles entraînent.

## 2.3 La régression

MICHEL MARTIN-ROLAND : *Plus rien n'a donc d'importance à vos yeux?*

MICHEL TOURNIER : La vie avec les arbres, c'est important! (*JMM*, p. 152)

Chez Tournier, le retour à la nature doit être compris comme un retour à l'origine. Ainsi, l'arbre est considéré comme « la grande nature vivante et vivifiante, le triomphe de la chlorophylle, le retour aux sources » (*C*, p. 13). Symbole phallique par excellence dans la croyance populaire, l'arbre n'est pas ici lié à la figure du Père, mais bien à la figure de la Mère toute-puissante, la Déesse des origines, celle qui incarne pour l'enfant la parfaite

complétude. Comparée au sang par Tournier, la sève représente un principe vital, essentiel, une énergie créatrice.

### 2.3.1 L'arbre de vie et de mort

Dans « La Fugue du petit Poucet »<sup>107</sup>, réécriture du conte de Charles Perrault<sup>108</sup>, l'arbre est une figure importante. Contrairement au texte du XVII<sup>e</sup> siècle, dans le récit de Tournier il n'y a pas d'abandon par les parents au cœur de la forêt. Si le petit Pierre se retrouve dans le bois, c'est qu'il a délibérément choisi de s'y rendre par lui-même. Tout seul, l'enfant quitte sa demeure, il fugue, pour échapper à la décision de son père bûcheron de déménager au 23<sup>e</sup> étage de la tour Mercure à Paris. Il rencontre Logre, personnage androgyne, féminisé<sup>109</sup>, un peu hippie, qui n'a pas une once de cruauté. Le séjour de Pierre, enfant unique, auprès des sept filles de Logre a des allures d'initiation. Le discours de Logre sur l'importance des arbres l'impressionne et, en l'écoutant, il est emporté dans un fantasme de fusion avec les éléments où il *est* un arbre : « En vérité, il flotte dans l'air comme un grand arbre – un marronnier, oui pourquoi justement un marronnier, il n'en sait rien, mais c'est sûrement cet arbre-là – et les paroles de Logre viennent habiter ses branches avec un

---

<sup>107</sup> Ce conte, est publié d'abord dans le magazine *Elle* sous le titre « Le Détournement du petit Poucet » en 1972 et se retrouve ensuite dans *Le Coq de bruyère* et dans *Sept contes*.

<sup>108</sup> Dans ce conte, des parents pauvres décident d'abandonner leurs enfants dans la forêt, ne pouvant plus subvenir à leurs besoins. Grâce à l'intelligence du jeune héros, les enfants pourront revenir à la maison et le petit Poucet réussira même, grâce aux bottes magiques de l'ogre qui lui permettent de voyager sur de grandes distances, à trouver assez d'argent pour combler les besoins de sa famille.

<sup>109</sup> « Cette voix fluette, ce soprano léger qui monte sans effort jusqu'aux trilles les plus aigus, c'est bien de la silhouette noire de Logre qu'il provient. » (CB, p. 58)

bruissement lumineux » (CB, p. 62). L'arbre connote la force de vie en communion avec les éléments naturels. Appelé parfois le châtaignier de *mer*, le marronnier est un arbre dont la frondaison est assez imposante et dont les fleurs poussent en grappes à la verticale. Le fantasme de l'arbre se retrouve également à la toute fin du même conte quand le petit Pierre chausse les fameuses bottes données par Logre :

Ce sont des bottes de rêve. Il s'étend sur son lit, et ferme les yeux. Le voilà parti, très loin. Il devient un immense marronnier aux fleurs dressées comme de petits candélabres crémeux. Il est suspendu dans l'immobilité du ciel bleu. Mais soudain, un souffle passe. Pierre mugit doucement. Ses milliers d'ailes vertes battent dans l'air. Ses branches oscillent en gestes bénisseurs. Un éventail de soleil s'ouvre et se ferme dans l'ombre glauque de sa frondaison. Il est immensément heureux. Un grand arbre... (CB, p. 65)

Des « bottes de rêve », c'est-à-dire merveilleuses, mais aussi des bottes magiques qui permettent de rêver et qui transportent Pierre – qui a quand même dû déménager – de son lit au 23<sup>e</sup> étage jusque dans son bois imaginaire. Le marronnier donne une dimension jouissive au fantasme, il est décrit d'emblée avec les attributs phalliques des « petits candélabres crémeux ». Dans son rêve de communion avec les éléments, Pierre retourne au lieu de son enfance, uni à la mère dans *l'ombre glauque*<sup>110</sup> de la fusion : « L'arbre ne fait qu'un avec le vent et le soleil. Il tôte directement sa vie à ces deux mamelles du cosmos, vent et soleil » (CB, p. 61). Ici, le fantasme renoue clairement avec l'image de la mère nourricière, porteuse

---

<sup>110</sup> On se rappellera les toiles de Nicolas dans « Lucie ou la femme sans ombre ».

sur son corps de femme – « ces deux mamelles » – du phallus tout-puissant, quand celui-ci ne représente pas encore le signifiant du désir<sup>111</sup>.

Au cœur de ce petit conte, le discours de Logre est une véritable mise en abyme du récit. Logre y raconte que le paradis « était une forêt. Ou plutôt un bois. Parce que les arbres y étaient plantés proprement, assez loin les uns des autres » (CB, p. 59) et il précise que Yahvé chasse Adam et Ève du « bois magique » (CB, p. 60) pour les exiler dans un pays « sans arbres » (CB, p. 60). Se dessine dans cette version du mythe du jardin d'Éden racontée par Logre le conflit entre Pierre (Adam) et son père (Yahvé) – l'obligation de passer de la campagne à la ville – comme un écho du récit, une répétition emboîtée. Expulsé par son père du bois de son enfance, Pierre refuse de toutes ses forces cette exclusion hors du paradis perdu. Les bottes de Logre – fétiche réconfortant – lui permettront de retrouver en rêve le bonheur d'origine.

Le fantasme de l'arbre est décrit de façon très similaire dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où Robinson, juché sur un arbre, participe bientôt de son essence :

Après la misère de l'aube, la lumière fauve fécondait souverainement toutes choses. Il ouvrit les yeux à demi. Entre ses cils, des poignées de paillettes lumineuses étincelèrent. Un souffle tiède fit frémir les frondaisons. *La feuille poumon de l'arbre, l'arbre poumon lui-même,*

---

<sup>111</sup> Chez Tournier, les fantasmes s'organisent de façon nettement privilégiée dans l'espace précœdipien, où la place de l'Autre n'est pas encore consentie, où le manque s'inscrit comme un scandale intolérable. Chez le mélancolique, le principe œdipien de réalité fera du manque-à-être, du désir de vie, une perte définitive, un désir de mort.

*et donc le vent sa respiration*, pensa Robinson. Il rêva de ses propres poumons déployés au-dehors, buisson de chair purpurine, polypier de corail vivant, avec des membranes roses, des éponges muqueuses... Il agiterait dans l'air cette exubérance délicate, ce bouquet de fleurs charnelles, et une joie pourpre le pénétrerait par le canal du tronc gonflé de sang vermeil... (*VLP*, p. 203)

La sève et le sang se confondent dans ce fantasme d'exposer son corps, et particulièrement son sexe, au vent de même qu'à la « lumière fauve ». Tournier précise que les fleurs sont le sexe exhibé de la plante : « Qui donc, respirant une fleur, la passant à sa boutonnière ou l'offrant à une jeune fille, a présent à l'esprit cette fonction cynique et inconvenante? La plante exhibe ses organes génitaux comme ce qu'elle a de plus brillant et de plus parfumé [...] » (*PP*, p. 104). Les poumons sont associés à des fleurs et représentent les entrailles du personnage, exposées sans crainte aux éléments naturels. Cet accord parfait de Robinson avec la nature rappelle non seulement *l'homme-arbre* du petit Pierre dans « La Fugue du petit Poucet », mais se retrouve aussi chez Paul à la fin des *Météores* : « Mon infirmité me métamorphose en arbre. Je possède désormais branches dans le ciel et racines dans la terre » (p. 615). Cloué au lit, privé de toute motilité, Paul devient pourtant le maître des météores dans un déplacement imaginaire qui rappelle le rêve de Pierre. Ce fantasme de l'arbre se lit aussi chez Taor, le quatrième roi mage :

Il n'ajouta pas de peur d'irriter son compagnon, à quel point cette histoire de rahat-loukoum lui paraissait lointaine à présent : la cosse infime et légère d'une petite graine qui avait bouleversé sa vie en y enfonçant des racines formidables, mais dont la floraison promettait de remplir le ciel (*GMB*, p. 258).

Ici cependant, plutôt qu'à une métamorphose qui identifie le personnage à son objet d'amour, le récit astreint Taor à un *destin* radicalement autre. Un écart insurmontable le sépare du rahat-loukoum à la pistache, « un cube d'une substance molle et glauque, couvert d'une poudre blanche » (*GMB*, p. 177), objet cause de son désir, objet aussi de sa quête impossible. Plus que tout autre personnage de Tournier, Taor représente le drame épuisant de la mélancolie, l'espérance vaine et inutile des retrouvailles avec la béatitude originare, l'incroyable solitude qui y est liée comme son ombre, la résignation douloureuse devant l'inaccessible. Seul un miracle pourrait modifier le cours des choses. Et ce miracle a lieu, dans la finale magnifique du récit où Taor, affamé et à bout de forces, reçoit dans le pain et le vin de la Cène la nourriture céleste qui fait de lui « le perpétuel retardataire », mais aussi le premier à recevoir l'eucharistie.

Dans *Célébrations*, Tournier parle de « xylosophie », c'est-à-dire la classification des cinq familles d'arbres. Il y aborde aussi le travail de Christian Renonciat, sculpteur sur bois, et y raconte sa *fascination* pour le bois : « On aborde ici le mystère archaïque de l'épaisseur boisée. Le bois nous invite à pénétrer en lui » (*C*, p. 19) comme en un lieu initiatique. Cependant, Tournier souligne le danger de s'aventurer dans la forêt, « promiscuité forcée d'un camp de concentration », alors que « les arbres serrés les uns contre les autres souffrent et se haïssent » et où l'« air forestier est saturé de cette haine végétale » (*C*, p. 16). La forêt se retrouve aussi dans *Les Météores* avec l'aveu d'Alexandre de son premier rapport sexuel : « Pas encore revenu... Comme j'aime cette expression juste et touchante qui suggère

un pays inconnu, une forêt mystérieuse au charme si puissant que le voyageur qui s’y est aventuré n’en revient jamais » (p. 43). C’est son désir pour un jeune arabe qui mènera Alexandre à la mort dans les docks à Casablanca. Ainsi, la forêt, la sexualité et l’âge adulte représentent des périples étouffants et dangereux. Comme le souligne Jonathan F. Krell, le voyage sans retour est un motif récurrent chez Tournier. Les personnages principaux de ses sept romans<sup>112</sup> vont vers des lieux d’où *ils ne reviennent jamais* :

Ces voyages comprennent donc tous des aspects géographiques et psychologiques (initiatiques). Mais un troisième niveau s’érige, plus grand, plus fondamental et plus essentiel pour celui qui veut déchiffrer l’œuvre de Tournier. Songeant à Gaston Bachelard, on pourrait parler d’un « voyage imaginaire »<sup>113</sup>.

Ces voyages sont couplés aux éléments de base : le feu, l’eau, l’air et la terre. Les héros de Tournier cherchent, dans leur quête plus ou moins longue et douloureuse, une communion imaginaire avec les éléments naturels. Le destin de chaque héros est similaire. Le quatrième Roi mage, Taor, arrive trop tard pour voir le Christ. Après avoir communiqué au pain et au vin du dernier Repas – produits simples et élémentaires –, il meurt et son corps est emporté aux cieux par deux anges, dans une sorte de préfiguration de l’Ascension. Le Paul des *Météores*, quant à lui, au bout d’un long voyage pour retrouver son frère jumeau, se voit *sublimé* dans son corps mutilé. Il est « désormais un drapeau claquant dans le vent, et si son bord droit est

---

<sup>112</sup> À la liste des cinq romans analysés par Krell – *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Le Roi des aulnes*, *Les Météores*, *Gaspard, Melchior & Balthazar* et *La Goutte d’or* – il faut ajouter *Éléazar ou la source et le buisson* de même que *Gilles & Jeanne*. Dans le premier, Éléazar meurt au seuil de la Terre promise alors que sa famille, enfin arrivée au bout de son périple, entre sans lui en Californie, pays du lait et du miel. Dans le second, Gilles meurt sur le bûcher, ce qui lui permet de rejoindre sa Jeanne bien-aimée sans laquelle il ne pouvait plus vivre.

<sup>113</sup> Krell, Jonathan F., *Tournier élémentaire*, Purdue university press, 1994, p. 2.



prisonnier du bois et de la hampe, son bord gauche est libre et vibre, flotte et frémit de toute son étamine dans la véhémence des météores » (*LM*, p. 624). Il est devenu fleur dans le vent. Chez Robinson, c'est sa transfiguration solaire qui permet la communion avec l'astre lumineux dans une sorte d'apothéose : « Un glaive de feu entrait en lui et transverbérait tout son être » (*VLP*, p. 254). Quant à Tiffauges qui, au seuil de la mort, porte avec peine l'enfant sur ses épaules, il est décrit comme un martyr heureux, s'enfonçant davantage à chaque pas « dans la landèche gorgée d'eau [...] » (*RA*, p. 580). Dans *La Goutte d'or*, après un long voyage initiatique dans le but de récupérer son image volée par l'appareil photo d'une touriste, confronté à des reflets de plus en plus aliénants de lui-même, Idriss se retrouve finalement devant une vitrine exposant la fameuse *goutte d'or*. Son marteau-piqueur en main, il entame une *danse* sur les ailes du vent, « avec en tête une fantasmagorie de libellules, de criquets et de bijoux agités d'une trépidation forcenée » (*GO*, p. 220). Même s'il devra éventuellement affronter les autorités policières et en subir les conséquences, pour l'heure il est en harmonie avec les éléments naturels.

En conséquence, même si ces fins de récits peuvent évidemment avoir des allures de catastrophe<sup>114</sup>, il n'en reste pas moins que, pour les héros, il s'agit davantage d'apothéose dans un retour aux sources, cette fois nettement mis au compte de la mort. Une belle mort, comme Tournier la voit pour lui dans *Célébrations* :

---

<sup>114</sup> Le destin des personnages est sous le signe de la catastrophe puisqu'ils paient — pour la plupart — de leur vie leur entêtement à renouer avec le lieu des origines.

Ça doit être l'âge. Je me soucie de plus en plus de faire une belle fin. Je regarde les autres mourir. J'apprécie ou je déplore. Certains sortent en beauté, d'autres s'effondrent dans l'abjection ou le ridicule. Je rêve d'une mort surprenante, discrètement humoristique, liée aux éléments naturels. Ce n'est pas simple (C, p. 48).

La mort souhaitée serait *souriante* comme dans « La Jeune Fille et la mort » où l'héroïne semble être « morte de rire » (CB, p. 200). Elle s'est éteinte tout naturellement au cœur de « la forêt d'Écouves » (CB, p. 198) et « paraissait planer dans la joie de ne pas vivre » (CB, p. 201). Ici est pleinement assumée la cruauté étouffante du *lieu* maternel, espace de la toute-puissance originaire, qui peut faire souffrir jusqu'à la mort, quand la mort reste pourtant la seule *rencontre* possible.

L'arbre représente à la fois la vie et la mort. Dans *Journal de voyage au Canada*, la description d'une photo d'Édouard Boubat le place carrément comme symbole de la mère : « Sur une souche énorme rejetée par la mer, dans une longue dépression du tronc, se love le corps d'un dormeur. Presque invisible à force d'être enveloppé par le tronc, intégré au corps ligneux, bercé par la grosse souche maternelle [...] » (p. 116). L'arbre devient le berceau de l'enfant endormi. Celui-ci est *enserré* par l'arbre, bien sûr à l'abri de tout danger extérieur, mais peut-être aussi retenu là prisonnier.

En corrélation avec l'image de la *mère-tombeau*, l'*arbre-tombeau* se retrouve dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, quand est décrit le culte des Baobalis. Ces derniers glissent dans le tronc d'un baobab leurs défunts et décorent ensuite l'arbre en hommage aux disparus :

« Ils rendent un culte à cet arbre qu'ils considèrent comme leur ancêtre, et au sein duquel ils entendent retourner après leur mort » (p. 205). Le lieu de leur dernier repos est présenté comme une sorte de coquille, un lieu d'origine, qui les incorpore dans une totale dissolution.

### 2.3.2 La coquille protectrice

C'est d'abord le goût très vif que j'avais dans mon enfance pour certains objets offrant l'image d'un monde clos et transparent. C'était notamment ces petites sphères de celluloïd à demi emplies d'eau où flottent deux canards. Je m'enchantais de transporter avec moi, d'enfouir dans mon lit un vrai lac avec ses tempêtes et ses accalmies auxquelles étaient exposés des canetons. (VP, p. 31)

Univers minuscule et autonome, bulle de verre remplie d'eau, comme un ventre maternel portatif où nagent de petits êtres, monde *en condensé* et sécuritaire, mais pas sans bouleversements. Cette image du lieu clos est représentée de façon exemplaire par la *coquille*, telle que définie par Tournier dans *Le Tabor et le Sinaï* comme « un squelette externe, creux et habitable » (p. 38). La coquille est un microcosme, un ventre maternel en abyme qui protège contre le monde extérieur, mais avec des inconvénients inévitables comme « La Légende du pain » le fait bien voir. Ce petit récit oppose le pain crustacé, « dont la croûte forme comme une carapace qui enveloppe la mie » (MA, p. 280), au pain vertébré qui est un petit pain au chocolat. Tournier précise que les crustacés jouissent d'une protection qui n'est pas négligeable, même si elle limite « leurs échanges avec le monde extérieur » (MI, p. 90).

L'image de la carapace, liée cette fois à celle de l'autoengendrement, apparaît dans la description du presbytère de Tournier : « L'intérieur, je l'ai sécrété autour de moi en  $25 \times 365 = 9125$  jours, comme un escargot sa coquille » (VI, p. 9). Au fil du temps, il solidifie sa *coquille*, repli contre les agressions extérieures. Il apprivoise sa demeure, la remplit peu à peu de sa présence et tisse avec elle une relation particulière : « La décoration n'est pas mon fort. Quand je me suis installé dans cette maison – il y a un quart de siècle – j'ai adoré son vide [...] » (PP, p. 11). Tournier ajoute :

Après l'avoir traité quelques années en résidence secondaire, je m'y suis installé, comme on épouse une maîtresse. Depuis ce sont bien des relations de type conjugal que j'entretiens avec cette grosse maison, honnête, sans fantaisie, posée à côté de l'église, et somme toute rassurante (VI, p. 9).

Cette relation dite *conjugale* s'éloigne clairement de la passion amoureuse et est plutôt décrite comme une relation confortable et rassurante. L'image de l'épouse ici rappelle le personnage de Maria-Barbara dans *Les Météores*, plus mère que compagne, dont la ribambelle d'enfants qui l'entourent invalide paradoxalement sa relation de couple avec Édouard, relégué à un anonymat de circonstance. Tournier avoue ne pas pouvoir s'éloigner de sa maison sans inquiétude :

Parfois de Vancouver, Bombay ou Bobodioulasso [sic], je téléphone en catastrophe aux voisins, à des heures indues qu'explique le décalage horaire. Ils me répondent surpris. Mais non, tout va bien, il n'y a eu au presbytère ni incendie, ni cambriolage, ni séisme. Je raccroche à demi rassuré (VI, p. 9).

Propriétaire anxieux de quitter sa demeure, il éprouve l'éloignement comme une source de tourment qui fait craindre les pires calamités. La *maison-coquille* se rencontre par ailleurs dans le *Journal de voyage au Canada* : « Briquée par mes soins, la maison que j'habite est davantage encore ma "coquille". Ici se recouvrent les deux sens du mot *propre* (propreté, propriété) » (p. 32). Ce qui est bien entretenu lui appartient. L'expression « briquer la mer » qui sans doute joue ici en toile de fond, signifie « la parcourir en tous sens » et revitalise aussi l'association implicite entre la maison et la *mère-mer*.

Le choix d'habiter un presbytère n'est pas le fruit du hasard et possède des motivations sans doute beaucoup plus profondes : « Oui, parce que quand j'ai découvert cette maison, j'ai retrouvé la copie conforme du presbytère bourguignon dont je vous ai parlé et où ma mère s'était installée durant l'Occupation. Il a dû y avoir une époque en France, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où l'on a bâti des dizaines de presbytères de ce genre » (*JMM*, p. 59). Le narrateur évoque le souhait de revenir au berceau de l'enfance, voire au ventre maternel lui-même. Tournier s'installe dans un presbytère qui lui rappelle celui de sa jeunesse dans une sorte de fidélité et de commémoration du premier :

J'appartiens à l'espèce « sédentaire pure laine », invétéré, inébranlable, d'une désespérante fidélité à leur choix. Je suis l'homme du presbytère, et cela d'autant plus que si j'habite le même depuis maintenant quarante ans, j'ai passé les années de la guerre dans une maison toute semblable, un autre presbytère, situé dans un village de dimension tout à fait comparable à Choisel où se trouve ce second presbytère. Commençons donc par ce premier presbytère qui fut comme le préalable, la répétition générale du second, le définitif<sup>115</sup> (C, p. 149).

---

<sup>115</sup> C'est dans cette demeure qu'il a écrit toutes ses œuvres.

Allusion au monde de l'art, la *répétition générale* est une mise en scène où s'exercent et s'essaient toutes les composantes du tableau final que la représentation comme telle va ensuite déployer comme une création en mouvement. Le second presbytère, celui de Choisel, devient donc le lieu du véritable *spectacle*, où se condensent toutes les figures du fantasme. Le lieu chéri dépasse le bâtiment qu'est le presbytère et s'étend au jardin. Ce dernier est extrêmement important pour Tournier : « Et dès que je m'en vais, je pense à mon jardin avec tristesse parce que j'ai l'impression que je ne peux me passer de lui<sup>116</sup> ». Dans le *Journal extime*, le lecteur apprend que la mère de Tournier désirait que ses cendres soient déposées dans le jardin de Choisel : « Je ne cesse de penser à Ralphine. Elle a demandé à être incinérée et répandue en cendres dans ce jardin. Brûler sa mère, c'est brûler une part de soi-même, c'est brûler sa propre enfance » (p. 97). *Présence* maternelle qui enseme le jardin de l'auteur, qui *rôde* autour de lui, qui l'habite comme une ombre nostalgique.

Dans le *Journal extime*, le motif de la maison *hantée* s'impose comme élément central du synopsis d'un futur manuscrit. Un acheteur convoite une magnifique maison, mais cette dernière, à sa grande surprise, se vend à un prix vraiment dérisoire par rapport au marché. Il apprend bientôt qu'elle est hantée, mais décide quand même de l'acquérir :

[...] il s'y installe. Il parvient à élucider son mystère et à mettre fin ainsi à la malédiction. Le tout mêle étroitement la vie passée et présente des quatre propriétaires et s'achève comme une cure psychanalytique. Il

---

<sup>116</sup> Tournier fait cette confidence dans un entretien avec des élèves du lycée Montaigne et il est ici cité par Arlette Bouloumié dans *Michel Tournier, le roman mythologique*, op. cit., p. 200.

faut en somme traiter la maison hantée comme l'inconscient malade et objectivé des propriétaires successifs. Pour guérir la névrose, les trois premiers n'ont pu que déménager. Le quatrième a trouvé la clef du cabinet noir (p. 187).

On ne peut s'empêcher de voir ici – en raison de l'association faite entre l'auteur et sa maison – un lien avec cette *présence* de la mère qui semble le hanter. C'est en restant bravement sur les lieux et en affrontant le *fantôme* que le quatrième propriétaire a trouvé la clef du « cabinet noir ». Cette expression rappelle à la fois la *chambre noire* du photographe et le cabinet secret de Barbe bleue dont la clef ouvre une porte sur l'angoisse de la mort. Ainsi, il faudrait laisser *parler* la maison comme parle l'inconscient. Tournier *écoute* son presbytère, et ce sont des bruits funestes qu'il entend : « Petit film de la télévision allemande dans mon jardin. Soudain nos propos sont accompagnés par un bruit de bêche. Je dis en montrant le mur qui nous sépare du cimetière : "Écoutez! C'est un bruit métaphysique!" C'est notre fossoyeur qui creuse une tombe... » (VI, p. 11) La mort traverse le mur, envahit le jardin, se mêle à la conversation et accompagne de près la vie au presbytère. Elle semble frôler du plus près de la nuit le narrateur dans sa chambre : « Cette nuit, je sens contre mon corps endormi des frôlements d'ailes, des battements furtifs. Je dis : il y a des oiseaux dans mon lit. Des oiseaux ou des chauves-souris. Une voix répond : non, ce sont les âmes des morts du cimetière. Depuis des siècles, il y en a des milliers derrière le mur » (VI, p. 55). Cette voix intérieure souligne que la mort loge chez lui, dans sa maison et son jardin, dans sa coquille, dans son esprit, présence insistante à laquelle il ne peut échapper et qui ne lui laisse aucun répit.

La *coquille* répond aussi d'un fantasme archaïque que Janine Chasseguet-Smirgel, présente dans un article :

[...] il existe un désir primaire de redécouvrir un univers sans obstacle, sans aspérités ni différences, totalement lisse, identifié à un ventre maternel débarrassé de ses contenus, un intérieur auquel on peut avoir librement accès. [...] Le contenant vide représente le plaisir sans entraves. Les rêves de glissades et de vol ne sont pas seulement des rêves d'érection (ils sont du reste communs aux deux sexes) et, s'ils signifient l'orgasme, c'est dans la mesure où le sujet se meut dans un espace lisse, sans butées, analogue au fantasme d'un ventre maternel vide et totalement accessible<sup>117</sup>.

Bien sûr, le ventre maternel, cet espace des origines libre de tous droits acquis, n'est jamais disponible et les personnages de Tournier doivent vivre l'exil, expérience où ils apprendront à accepter que l'origine soit à jamais hors de portée, même s'ils ont néanmoins constamment envie d'y retourner pour apaiser l'angoisse et échapper au vide<sup>118</sup>.

Lieux des origines par excellence, le jardin d'Éden qui représente une *coquille* de bonheur, d'innocence et de paix est décrit par Tournier dans « La Famille Adam », tels de « grands arbres chargés de fleurs et de fruits se pench[ant] sur des lacs aux eaux tièdes et limpides » (*CB*, p. 12) conjuguant ainsi l'arbre et l'eau, oasis où Jéhovah lui-même à la fin du récit vient trouver refuge. Jéhovah préfère Abel; comme lui, il a une âme de nomade. Mais

---

<sup>117</sup> Chasseguet-Smirgel, Janine, « L'"Acting-out". Quelques réflexions sur la carence d'élaboration psychique », *Revue française de psychanalyse*, 1987, vol. 51, n° 4 (juillet-septembre), p. 1083.

<sup>118</sup> Le désir de renouer avec l'origine recouvre celui de retourner vers un texte premier pour s'en emparer.



après avoir parcouru le monde, pour se reposer de toutes ses pérégrinations, il décide de se rendre auprès de Caïn le sédentaire qui a recréé le jardin d'Éden :

Hénoch était une cité de rêve, ombragée d'eucalyptus. Ce n'était qu'un massif de fleurs où roucoulaient d'une même voix les fontaines et les tourterelles. [...] Enfin, certain soir, un vieillard se présenta à la porte de la ville. Caïn paraissait l'attendre, car il l'accueillit aussitôt. C'était Jéhovah, fatigué, éreinté, fourbu par la vie nomade qu'il menait depuis tant d'années [...] (p. 17).

Ainsi, Dieu lui-même, pourtant plus nomade que sédentaire, vient se détendre dans ce lieu idyllique, recréé par le génie de son petit-fils qui l'accueille avec joie et l'héberge dans un temple, construit tout spécialement pour lui, érigé en son honneur tout au centre de cette *cité-jardin* paradisiaque.

Se glisser dans une *coquille*, dans un moule confortable, c'est ce que désirerait après coup K.F. qui raconte à Tournier son histoire avec Sophie. Il s'était fiancé à la jeune femme, mais les fiançailles ont été rompues en raison de son caractère nomade et aventurier. Toutefois, quarante ans plus tard, il recroise le chemin de Sophie qui ne s'est jamais mariée et qui l'invite à passer le week-end chez elle :

Château, serviteurs, grands feux de cheminée. K. a sa chambre, son bureau, sa salle de bains avec peignoir et pantoufles. [...] Il se voit alors couler dans ce moule confortable qui lui est offert. Il lui semble bientôt qu'il a en effet épousé Sophie il y a quarante ans et qu'ils ne se sont jamais quittés. Il endosse un faux passé, imaginaire certes, mais parfaitement cohérent et à coup sûr plus calme, plus « heureux » que

son passé réel – solitaire, cosmopolite, tumultueux. Il n’a même pas un mot à dire pour que la métamorphose s’accomplisse. Il faut au contraire qu’il dise un mot pour qu’elle échoue (*JE*, p. 81).

C’est l’histoire d’un moule tout prêt, concocté sur mesure pour accueillir K.F. qui se « coule » dans ce lieu imaginaire, dans cette coquille de rêve commode et confortable qui rappelle l’image de la *mère-mer*, ventre offert dans lequel on peut se reposer. Une autre naissance, une chance de vivre une seconde vie plus sédentaire et plus heureuse? Sans doute, mais la fin de l’histoire reste ouverte, comme s’il n’était pas sûr qu’on puisse revenir en arrière, effacer l’errance et retrouver la voie d’origine, et ce, malgré le désir fantasmé de se fixer pour de bon en un lieu fait pour soi, sur mesure et préautorisé. Quand la réalité n’est pas conforme à nos attentes, il faut la recréer.

### 2.3.3 Le fantasme d’autoengendrement

Le roi se baissa, ramassa la plume et la posa en équilibre sur la paume de sa main. Alors la plume tourna et s’immobilisa dans la direction sud-sud-ouest, celle qu’avait choisie l’oiseau pour disparaître. C’était un signe, une invite. Nabounassar, tenant toujours la plume en équilibre sur sa paume, s’élança dans l’escalier du palais [...] Lorsqu’il se trouva dans la rue [...] personne ne parut le reconnaître. [...] Était-ce que ce comportement insolite leur paraissait incompatible avec la dignité d’un roi? Ou bien autre chose, par exemple un air de jeunesse nouveau qui le rendait méconnaissable? (*GMB*, p. 118)

Dans ce passage de « Barbedor », conte tiré du roman *Gaspard, Melchior & Balthazar*, un roi régresse en âge et retrouve, comme par magie, une nouvelle jeunesse. C’est le récit

d'un monarque sans enfant, préoccupé de sa succession, qui triomphe comme personne de la vieillesse et de la mort, qui échappe à la loi commune et redevient petit garçon. Réputé pour sa magnifique barbe « fluviatile et dorée » (*GMB*, p. 113) qu'il admire chaque jour dans son miroir, Nabounassar III s'aperçoit bientôt que celle-ci commence à blanchir. Malgré lui et de façon mystérieuse, on lui arrache un par un ses poils blancs pendant ses siestes d'après-midi. Au dernier retiré, il réussit à apercevoir l'oiseau responsable de ce préjudice et se met à sa poursuite grâce à une plume qui, comme une boussole, lui indique la direction à prendre. Il découvre en haut d'un arbre le nid de l'oiseau, fabriqué des poils blancs de sa barbe, qu'il décide d'emporter avec lui. Sur le chemin du retour, il se sent incroyablement léger et agile. Aux portes du palais, on l'acclame : « Vive notre nouveau roi Nabounassar IV! » (*GMB*, p. 121) C'est le début d'un règne « nouveau ». La boucle est bouclée. Le lecteur revient au point de départ.

L'arrachement des poils de barbe est l'élément déclencheur qui fait rupture et amène le roi à vivre une régression positive, voire une renaissance. Plusieurs indices dans la narration soulignent que Nabounassar III redevient un enfant, par exemple la façon cavalière dont les gens l'interpellent sur le chemin du retour : « Nabou », « petit galopin » et « petit Nabou » (*GMB*, p. 120). La succession problématique de ce roi sans enfant se résout sous le signe du même alors que la narration, dans un formidable court-circuit, évite les lois de la filiation qui sont aussi celles du vieillissement et de la mort. Au lieu d'accepter de renaître dans un autre, le narcissisme ici devient circulaire, dans le retour à soi, le repli sur le même, excluant toute intervention fécondatrice. Un miraculeux *autoengendrement*.

Insérée au centre d'un roman *Gaspard, Melchior & Balthazar*, l'histoire du roi Barbedor est de fait un récit inventé expressément pour Hérode, qui en impose le sujet à son conteur Sangali, à savoir les problèmes d'un roi devenu vieux qui s'inquiète de sa succession. Ce conte est donc une mise en abyme annonciatrice du dénouement que prendront les événements à venir. Hérode en est bien conscient :

Le conte que nous a fait Sangali est assez instructif. L'étoile errante ne saurait être à mes yeux que l'oiseau blanc aux œufs d'or que poursuit le vieux roi Nabounassar en quête d'une progéniture. Le vieux roi des Juifs se meurt. Le roi est mort. Le petit roi des Juifs est né. Vive notre petit roi! (*GMB*, p. 152)

Ayant eux aussi compris la portée prophétique de ce conte et confirmés dans leurs soupçons sur les mauvaises intentions du roi par l'archange Gabriel, les mages se garderont bien de rendre compte à Hérode de leur visite à l'Enfant Jésus. C'est la fin d'un règne et l'avènement d'un autre, cette succession n'étant pas une cassure ou un rejet, mais bien une reprise et un renouvellement. Le Nouveau Testament, c'est l'Ancien régénéré<sup>119</sup>.

Il existe une correspondance entre le conte « Barbedor » et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Après l'explosion sur l'île, Vendredi tend à Robinson un miroir. L'image de lui

---

<sup>119</sup> Tournier le souligne lui-même : « [...] la loi du pardon qui n'abolit pas la loi du talion, mais la transcende infiniment » (*GMB*, p. 217). Il fait référence ici à la parole de Jésus : « N'allez pas croire que je sois venu abroger la Loi ou les Prophètes; je ne suis pas venu abroger, mais parfaire » (Matthieu, 5:17).

que celui-ci reçoit préfigure le début de la renaissance à un nouvel ordre des choses, à une nouvelle jeunesse :

Du même coup, il avait perdu son aspect solennel et patriarcal, ce côté « Dieu-le-Père » qui appuyait si bien son ancienne autorité. Il avait ainsi rajeuni d'une génération, et un coup d'œil au miroir lui révéla même qu'il existait désormais – par un phénomène de mimétisme bien explicable – une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon. Des années durant, il avait été à la fois le maître et le père de Vendredi. En quelques jours il était devenu son frère – et il n'était pas sûr que ce fût son frère aîné (*VLP*, p. 191).

Robinson rajeunit, comme Barbedor, ce qui entraîne le changement radical de son rôle dans l'ordre générationnel. De « père » qu'il était, il devient le jeune frère de Vendredi. À partir de ce moment, au lieu de chercher à dominer Vendredi, Robinson s'identifie à lui. Cette transformation, qui le place dans une position égalitaire est, bien sûr, une façon de biffer la figure autoritaire du père qui s'impose comme tiers Autre, mais aussi, et surtout de faire retour au même.

#### **2.3.4 Le retour en deçà de la vie**

La régression fait également écho à la préoccupation chez Tournier d'expliquer le commencement des êtres et des choses, de revisiter le passé pour réécrire l'histoire. Dans « Pierrot ou les secrets de la nuit », Tournier reprend les personnages très connus de la *Commedia dell'arte* et explique à travers eux l'origine de la célèbre chanson « Au clair de la

lune ». C'est Arlequin qui, piteux, la chante pour demander gîte et couvert à Pierrot. Il souhaite descendre dans le fournil où se trouve déjà Colombine qui est revenue dans son village natal. Pierrot accepte sa demande et tous les trois partagent avec bonheur le pain brioché de la réconciliation. Les paroles de la chanson représentent donc la porte d'entrée vers le réconfort et l'harmonie.

Dans son ouvrage *L'Évangile selon Michel : la trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*, Lorna Milne affirme qu'on retrouve dans son œuvre non pas le simple désir de retour aux origines, mais bien un véritable parcours initiatique qui mène vers une progression, un avenir réinventé :

Pourtant, pour séduisante que soit la symétrie d'une interprétation qui fait du parcours initiatique tournierien une boucle qui nous ramène vers une réintégration définitive de la perfection perdue des origines, il faut souligner, chez Tournier et dans la structure archétype de l'initiation elle-même, la présence de plusieurs autres éléments qui forcent l'exigence d'une lecture plus nuancée. [...] le but d'une initiation est immanquablement un changement de statut, une « renaissance » mais à un niveau supérieur. Si cette renaissance dépend presque toujours en grande partie d'une certaine régression qui permet ensuite au néophyte de « renaître », l'initiation reste inachevée tant que la dynamique de la régression n'a pas été inversée pour propulser le néophyte de nouveau en avant, vers un but qui peut être très différent<sup>120</sup>.

Lorna Milne décrit bien l'aventure initiatique qui passe obligatoirement par un temps d'antécédence. Si les personnages de Tournier subissent une métamorphose et passent d'un

---

<sup>120</sup> Milne, Lorna, *L'Évangile selon Michel : la trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1994, p. 50.

état inférieur à un autre supérieur, ce n'est pas de façon linéaire, dans une suite évolutive bien programmée, mais bien à travers des retours en arrière obligés, des recommencements qui relancent leur destin final. Dans l'image familière de la chenille qui devient papillon, Tournier distribue autrement sur l'échiquier dynamique leurs places respectives. Ainsi, dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Maalek s'exclame : « Ne dirait-on pas que la puberté qui fait d'eux [les enfants] des hommes, est la métamorphose d'un papillon en chenille? » (p. 65) Comme quoi il faut redevenir *enfant-papillon* quand on est devenu *adulte-chenille*.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson régresse pour ensuite renaître meilleur, comme *métamorphosé* : « La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable [...] » (VLP, p. 254). Alors que juste auparavant il se trouvait « vieux et sans forces » (VLP, p. 251), il connaît maintenant une extase solaire<sup>121</sup>. Le lecteur est en droit de se demander si c'est seulement le soleil qui redonne cette jeunesse à Robinson, lui qui souhaitait la mort<sup>122</sup>, ou si ce n'est pas aussi la proximité de son nouveau et jeune compagnon Jeudi, mis à la place de Vendredi comme *le jour d'avant*, celui qui représente « le dimanche des enfants » (VLP, p. 254). Dans la rousseur partagée, Robinson trouve en Jeudi son jumeau, et au cœur de Speranza, son *île-mère*<sup>123</sup>, il retrouve le chemin de sa jeunesse.

---

<sup>121</sup> Son extase solaire est décrite dans un passage où on peut lire le mot « fauve » qui rappelle les cheveux de celui qui deviendra son nouveau compagnon : « C'était le mousse Jaan qui servait à table, à demi englouti dans un immense tablier blanc. Son petit visage osseux, semé de taches de son, s'amenuisait encore sous la masse de ses cheveux fauves [...] » (VLP, p. 244).

<sup>122</sup> Robinson cherchait un moyen de mettre fin à ses jours : « Il était sûr qu'il trouverait le moyen, en se glissant entre les blocs, de s'enfoncer assez avant pour se mettre à l'abri des animaux. Peut-être même au prix d'une patience d'insecte retrouverait-il un accès jusqu'à l'alvéole. Là il lui suffirait de fermer les yeux pour que la vie l'abandonne, si total était son épuisement, si profonde sa tristesse » (VLP, p. 252).

<sup>123</sup> Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson se love dans le passage étroit d'une grotte, (ce qu'il nomme « l'alvéole », mentionnée dans la note précédente), cavité décrite comme un ventre maternel : « À ce

C'est donc bien un retour qui apporte à Robinson une vie nouvelle à l'abri du temps et des vicissitudes de la société, comme s'il avait une seconde chance d'être heureux sur son île avec un jeune compagnon. L'île lui offre le spectacle de ses beautés, des « fleurs qui [...] pivotèrent toutes ensemble sur leurs tiges en écarquillant leurs pétales du côté du levant. Les oiseaux et les insectes emplirent l'espace d'un concert unanime » (*VLP*, p. 253). Robinson vit désormais en harmonie avec la nature. Parmi tous les personnages des grands romans de Tournier, Robinson est sans doute le seul, même si justement sa solitude est grande sur son île déserte, à pouvoir envisager un avenir heureux. Il choisit de rester sur l'île comme dans un à-côté de l'existence. Il n'existe plus pour le reste du monde. Peut-être ce dénouement est-il possible grâce justement à la fusion avec son île, avec les éléments naturels et maternels qui le préservent de tout exil hors du paradis. En conséquence, s'il y a initiation, ce n'est pas par le passage de l'enfance au monde adulte, mais plutôt, comme dans « Barbedor », par une *transformation* qui est une hésitation à assumer pleinement la fonction symbolique, qui permet à l'adulte de redevenir un enfant dans une régression positive. À la fin d'un long parcours initiatique, Robinson ne se présente plus comme le père du jeune mousse roux, mais plutôt comme son frère, voire son jumeau tel que décrit dans le tirage du tarot, mise en abyme du roman. Dans l'incipit, en effet, tout est symboliquement raconté à travers les cartes du tarot et la scène finale qui représente Robinson et Jeudi est décrite à partir de l'arcane du Lion : « Deux enfants se tiennent par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire »

---

degré de profondeur la nature féminine de Speranza se chargeait de tous les attributs de la maternité » (p. 107). Arlette Bouloumié précise que Speranza est vue à la fois comme la mère et l'épouse dans *Michel Tournier : Le Roman mythologique*, *op. cit.*, p. 32-33.



(VLP, p. 12). L'image est très forte qui immobilise l'enfance dans un monde précédipien aux portes du symbolique.

Dans *Les Météores*, le voyage en train de Paul pour récupérer son frère fuyard se fait manifestement à rebours : « Nous sommes partis de la borne 2879,7 et nous remontons vers le 0. Cela n'est pas pour me déplaire : ce voyage est bien un *retour*<sup>124</sup> » (p. 558). À la fin de ce périple, Paul survit à un parcours initiatique sous le mur de Berlin : « Il s'arc-boute, rassemble un matériel dérisoire et hétéroclite autour de lui, et lorsque la mâchoire molle et ruisselante se referme lentement sur son corps crucifié, il sent ces pièces dures le broyer comme des dents d'acier » (LM, p. 603). Cette dure épreuve le laissera à moitié mort, à jamais immobilisé. Marie-Claude Lambotte rappelle que ce sentiment d'immobilité, où le temps se fige et les repères temporels deviennent flous, est souvent décrit par les sujets mélancoliques :

Notons alors, à la suite du sentiment de fixité des choses que décrivent les patients, que, du point de vue phénoménologique, le temps paraît s'« éclipser » de l'expérience vécue du malade, et laisser celui-ci sur une impression contradictoire d'écoulement et d'immobilité, sans qu'aucun repère n'indique une direction passée ou future<sup>125</sup>.

Tournier souligne que la vieillesse pousse parfois les gens à s'enfermer dans leurs souvenirs :

« À nos âges, le passé est un abîme béant où il est *mortellement doux*<sup>126</sup> de se laisser

---

<sup>124</sup> Le mot « retour » est souligné par Tournier.

<sup>125</sup> Lambotte, Marie-Claude, *Le Discours mélancolique*, op. cit., p. 53.

<sup>126</sup> Nous soulignons.

glisser » (*JE*, p. 35). Il devient facile alors de consentir au flot des souvenirs qui ressurgissent et de se laisser enserrer par le passé comme dans des entrailles maternelles, espace *mortifère*, mais enveloppant, où on peut s'enliser pour l'éternité. Cet oxymore laisse voir la presque simultanéité de l'angoisse et du soulagement, montre la fascination du mélancolique pour le vide, le néant de la mort.

## CHAPITRE III : LA FASCINATION DE LA MORT

### 3.1 La dénaissance

*Dénaître* trouve tout son sens dans *Le Pied de la lettre* :

Naître. Sur certaines tombes, on lit *natus* (date), *denatus* (date). Car la mort étant le contraire de la naissance, mourir, c'est *dénaître*. On peut broder sur ce thème en comparant par exemple la terre du cimetière au ventre maternel, etc. (*PL*, p. 135)

Vivre dans un *en deçà* de l'existence, retourner vers l'origine pour s'ensevelir dans le lieu maternel, glisser de la vie à la mort, tel est ici le fantasme mélancolique par excellence.

#### 3.1.1 La nuit

Toute la journée, les visites se sont succédé. Puis la nuit tombe, et il n'y a plus personne. Me voilà seul jusqu'à demain. Avec une joie mêlée d'angoisse, je me prépare à cette traversée de la nuit qui aura ses illuminations, ses pleurs, ses longs glissements dans la paix du corps, les fantasmagories des rêves et la *douceur meurtrie* des rêveries. C'est un *voyage immobile* où tout peut arriver, *l'ange de la mort* et celui qui donne l'étincelle créatrice, la lourde et noire déesse *Melancholia* et l'appel au secours d'un ami ou d'un voisin. Ma solitude nocturne est l'autre nom d'une immense attente qui est celle aussi bien du dormeur que du veilleur<sup>127</sup>. (*VI*, p. 15)

---

<sup>127</sup> C'est nous qui soulignons.

La nuit impose un parcours en solitaire vers l'inconnu avec comme seules compagnes la mélancolie et la mort, sombre voyage intense en émotions contradictoires qui s'amorce dans la joie mais aussi dans l'angoisse. Impossible de sortir tout à fait indemne de cette traversée. Si le spectacle des rêves semble enchanter le narrateur, pendant la nuit l'état d'éveil et de rêverie laisse cependant des marques. L'insomnie meurtrit comme un lent, mais inévitable déchirement, comme une perte irréparable, un deuil impossible : « Nous sommes en proie à une destruction qui s'active non seulement sur nous mais sur tout ce que nous aimons, sur tous ceux que nous aimons. Parfois, au cœur de la nuit, cette évidence brille comme le soleil noir de notre insomnie » (*TS*, p. 112). Le « soleil noir » est une référence directe à la mélancolie, compagne qui veille en permanence au cœur du sujet. La nuit apporte quand même son lot d'inspiration, c'est le rendez-vous avec *l'étincelle créatrice* qui vient combattre au corps à corps la noire et stérile mélancolie<sup>128</sup>.

La nuit a des connotations maternelles pour Tournier. La mère est tout à fait dans son élément lorsqu'il fait nuit : « La nuit seule est son véritable royaume » (*VV*, p. 256). Elle offre donc la chance de fantasmer un retour dans les entrailles maternelles :

---

<sup>128</sup> Par ailleurs, si dans « La Légende de la peinture » le narrateur ne réussit à créer que profondément ancré dans sa terre natale (*MA*, p. 295), c'est sans doute parce que « l'étincelle créatrice » doit s'arranger de la mélancolie, compter avec elle, comme son double nécessaire toujours présent.

Comment réintégrer le ventre de maman quitté depuis si longtemps? En ayant toujours chez soi une fausse maman, une pseudo-maman en forme de lit [...] Faire le silence et l'obscurité, se glisser dans les draps, adopter tout nu la position recroquevillée, dans la chaleur et la moiteur, c'est faire le fœtus. Je dors. Je n'y suis pour personne. Forcément puisque je ne suis pas né (*LM*, p. 214).

Substitut maternel, le lit est comme un *en deçà* de l'existence qui répond à un désir de retrouver physiquement et psychologiquement une unité perdue dans la construction d'un fantasme originaire, un endroit de calme et de paix que rien ni personne ne vient altérer, le lieu clos de la fusion *mère-enfant* d'avant la naissance. La nudité est un aveu de totale exposition et de vulnérabilité. Dans son *Journal de voyage au Canada*, Tournier revient sur cette idée : « Pour moi le sommeil est un retour bienfaisant à la vie prénatale. Le lit figure tant bien que mal le sein maternel où l'homme se repose d'être né en faisant semblant d'être encore fœtus » (p. 98). Freud décrit lui aussi l'état du dormeur sensiblement de la même façon en parlant d'un retour au ventre maternel :

Le sommeil, du point de vue somatique, est une reviviscence du séjour dans le corps maternel dont il réalise certaines conditions : position de repos, chaleur et mise à l'écart de l'excitation; bien des hommes reprennent même dans le sommeil l'attitude corporelle du fœtus<sup>129</sup>.

Ainsi, la tranquillité des limbes matriciels est un état proche de la mort dans lequel on peut se replonger chaque nuit. Sorte de *dénaissance*, comme Alexandre le suggère dans *Les Météores* :

---

<sup>129</sup> Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, op. cit., p. 124.

J'ai toujours pensé que chaque homme, chaque femme, le soir venu, éprouvait une grande fatigue d'exister (exister *sistere ex*, être assis dehors), d'être né, et pour se consoler de toutes ces heures de bruit et de courants d'air entreprenait de naître à l'envers, de *dénaître* (LM, p. 247).

La nuit permet la régression. Naissance et mort réunies dans le verbe « dénaître ». Le sommeil est ici une *petite mort*, ramenée chaque nuit pour échapper aux aléas de la vie. C'est l'expérience que fait Hector dans « Les Suaires de Véronique » :

Dans la pénombre uniformément laiteuse, cette chair acajou, figée dans une position asymétrique – un genou replié, le bras opposé tendu hors du lit – où il y avait à la fois un abandon total et une volonté passionnée de dormir, d'oublier, de nier choses et gens du monde extérieur, c'était tout de même un beau spectacle (CB, p. 164).

S'abandonner au sommeil, c'est une façon de retrouver la quiétude d'être, brisée par la naissance.

Dans *Célébrations*, un rêve raconté par Tournier souligne que le retour à la *mère-mer* peut aussi s'avérer dangereux :

C'était, je pense, alors qu'on ne parlait que des premiers hommes déposés sur le désert de la Lune. J'étais moi-même seul et nu dans un vaste cirque blanc et très accidenté. Il y avait pourtant au centre de ce cirque une vasque immense qui m'attirait par la neige immaculée et duveteuse qui l'emplissait. Je m'en approchai. Quelle admirable matière, douce, pelucheuse, éblouissante! Je me penchai au-dessus de ce dôme immarescent. Allai-je m'y plonger tout entier? J'y enfonçai mes deux mains, mes poignets, mes deux bras. C'était chaud, accueillant, voluptueux. Je ne sentais plus mes bras. J'avais envie de m'assoupir. Soudain je vis à la surface blanche deux minuscules taches

rouges apparaître. Elles grandirent et se compliquèrent comme des fleurs pourpres, dessinant des pétales de plus en plus sombres et nombreux. Je pris peur et reculai brusquement, arrachant mes bras au doux piège. Ils se terminaient par des moignons sanglants : mes deux mains avaient disparu! (C, p. 112)

Dans « Pierrot ou les secrets de la nuit », il apparaît que la lune porte chez Tournier des attributs féminins. La narration relie Pierrot à la lune comme s'ils étaient « frère et sœur, avec leur visage rond et leurs vêtements vaporeux » (MA, p. 265). La féminité est donc présente à travers la lune et le blanc, mais en lien aussi avec la *mère-mer*. Ce rêve particulier place le lecteur devant un contexte de régression. La narration présente le désir du sujet de s'endormir en toute confiance – nu comme dans son lit – avec sa *peluche*, dans un lieu des plus confortables. Cette *vasque* offre un espace imaginaire tout en contrastes où la magnifique neige est aussi chaude que délicieuse. Mais bientôt, ce lieu de rêve trahit le narrateur et, sans avertissement, lui tend un piège sanglant. Même si le désir d'idéalisation de la mère est le plus fort, la cruauté, la violence et l'agressivité ne sont pas absentes. Pour garder l'objet de son désir, le sujet accepte d'assumer la souffrance qu'il lui impose.

Ce qui attire particulièrement l'attention dans la description de ce rêve, c'est l'utilisation du néologisme « immarescent ». Invention tourniérienne, peut-être mot-valise tiré d'*immanent* (qui est contenu dans la nature d'un être) et *marcescent* (qui est l'état d'un arbre qui garde ses feuilles mortes pendant la saison hivernale et ne les perd qu'au printemps), la mort s'incruste, accrochée au corps comme une relique. C'est peut-être aussi une

dérivation d'*immarcescible* signifiant « qui ne peut se flétrir », allusion à l'indéfectible lien avec la mère, malgré le danger de mutilation qu'il implique.

Il est facile de comprendre que *perdre la main*, voire les deux, pour un écrivain est effrayant, d'autant plus que *perdre la main* signifie aussi être privé de son habileté à écrire. La main pour Tournier a un lien direct avec le sexe : « Masturber = *manus turbare*. Troubler avec la main. On disait aussi jadis : se manier » (VI, p. 97). Dans la *vasque*, la description du sang qui s'étend en motifs floraux – la fleur est le sexe de la plante comme Tournier aime le rappeler – est ce qui déclenche la peur du narrateur et précipite la fin castratrice du rêve.

Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, un épisode semblable à ce rêve est décrit lorsque Taor se baigne dans la *mer Morte* : « Prudemment il s'assit dans le liquide chaud, et se mit à flotter, comme posé sur un invisible fauteuil, plus bateau que nageur, se propulsant avec ses mains comme avec des rames. Mais ces mains, justement il eut la surprise de les trouver en sortant tout inondées de sang » (p. 235). C'est la forte concentration de sel – élément associé à l'âge adulte contrairement au sucre associé à l'enfance – et tous les minéraux de la mer Morte qui ont sans doute réveillé des plaies mal cicatrisées, expérience qui donne à Taor un avant-goût de ce qui l'attend dans les mines de sel, ce calvaire qui le conduira à la mort. Cette *mère-mer* morte, dénaturée par le sel, élément castrateur, ne correspond plus au retour aux sources bienheureux qu'on retrouve à plusieurs reprises chez Tournier. C'est ici la mère-vampire qui par sa morsure contamine son fils et en fait un mort-vivant.



### 3.1.2 La mort

Tournier parle très souvent et librement de la mort : « Si, c'est très bien de mourir. On est très heureux quand on est mort. Rappelez-vous, avant votre naissance, on était très bien. L'au-delà égale l'en deçà » (*JMM*, p. 151). Comparée au bonheur des limbes matriciels, la mort cesse d'être effrayante. Dans *Éléazar et la source ou le buisson*, Tournier insiste sur l'aspect inoffensif naturellement familier que la mort revêt aux yeux à la fois des vieillards et des enfants : « Seul l'adulte, solidement enraciné dans la terre vivante, redoute l'arrachement d'une mort inattendue et injuste. L'enfant et le vieillard flottent sans attaches à la surface de l'existence, et la quittent sans souffrance » (*ESB*, p. 12). Contrairement à la souffrance de la naissance, « néant auquel on vient d'infliger l'existence » (*VI*, p. 7), la mort serait même une traversée jouissive, provoquée par « un coup de volupté mortelle dont la drogue et l'orgasme ne [seraient] que de timides avant-goûts » (*JE*, p. 263). Ainsi décrite, la mort est attirante. Le texte, *Je m'avance masqué*, émet toutefois un doute : « Une idée réconfortante et douce : plus on est vieux, plus la mort est douce, rapide et facile. On vit trop vieux. Faut-il finir comme Montherlant? Par le suicide? J'y songe, mais je n'ai pas d'outil. Il faudrait un revolver ou quelque chose, et puis je n'ai pas tellement envie » (p. 161). Pas tellement envie de quoi : d'une arme, d'un suicide, ou de la mort? Ce qui est clair, c'est que malgré sa fascination pour la mort, le narrateur n'est pas prêt à passer à l'acte.

Dans *Journal extime*, l'euphorie de la mort est représentée comme une sorte d'*amusement*, voire un pied de nez fait à la vie : « Les mâchoires de l'espace et du temps –

hic et nunc – s'étant brusquement desserrées, me voilà délivré de l'existence. Je m'épanouis comme une bulle dans le néant avant de disparaître en éclatant de rire » (p. 262). C'est tout le contraire dans le passage des *Météores* qui décrit l'accident de Paul, même si l'image du monstre qui broie avec ses dents est commune : « [...] lorsque la mâchoire molle et ruisselante se referme lentement sur son corps crucifié, il sent ces pièces dures le broyer comme des dents d'acier » (p. 603). Paul est littéralement brisé de souffrance. Ce passage montre que l'auteur ne nie pas les affres de la mort, mais il les transcende dans son fantasme mélancolique.

L'*euphorie* inquiétante de la mort a aussi un lien prédestiné avec le dernier roman qu'il aurait voulu publier :

C'est tout nouveau pour moi : je sens la proximité de la mort. Et cela bien que ma santé soit florissante. Bien mieux, j'ai parfois des bouffées d'euphorie que j'ignorais jadis et qui sont inquiétantes. L'amusant, c'est que cette obsession s'accorde merveilleusement avec mon prochain roman, *Hermine*, consacré au thème des vampires. Merveilleux métier qui tire profit des pires expériences! (*JE*, p. 242)

L'auteur prend plaisir à mettre en évidence les correspondances qui existent entre son écriture et sa vie. L'œuvre se doit de ressembler à son auteur et les réflexions inscrites de page en page témoignent de ses préoccupations : « [...] si une œuvre d'art doit être ressemblante, ce n'est pas à son modèle extérieur qu'elle se doit de ressembler, mais à son auteur [...] » (*TS*, p. 12). Créatures de la nuit qui apportent la mort, mais en même temps la transcendent, les

vampires sont le sujet d'un projet littéraire qui se nourrit d'une obsession de la mort : « Examen cardiologique à l'hôpital de Bligny. Je me porte comme un charme. [...] Je n'ai que la mort en moi dont je sens la présence et qui ne se laisse pas un instant oublier » (*JE*, p. 170). Fidèle compagne, sorte d'appel en attente, la mort *clignote* pour se rappeler constamment au sujet. Le lit du vampire est le tombeau. Cette créature monstrueuse s'arrache chaque nuit à la mort dans la nécessité de poursuivre sa quête de nourriture.

Si la mort est fantasmée comme une euphorie, à l'inverse exister devient une épreuve : « Exister, c'est un poids, déclare [Tournier] avec une soudaine gravité<sup>130</sup> » en entrevue. Pour décrire l'âge avancé, Tournier cite Marcel Jouhandeau : « La vieillesse suscite un masque derrière lequel on se dérobe peu à peu avant de s'effacer tout à fait » (*C*, p. 116). Néanmoins, comme vu précédemment, ce n'est pas seulement la vieillesse qui prédispose à ces réflexions sur la mort; celle-ci est d'une présence constante, comme un soulagement exigé des souffrances de la vie.

Le retour dans les limbes matriciels comme dans un *en deçà* de la vie, c'est ce que Tournier résume dans l'image de la *mère-tombeau* après avoir reçu une lettre d'une mère enceinte qui a porté son enfant mort pendant quelques jours<sup>131</sup>. Cette image est aussi évoquée dans *Les Vertes Lectures* à propos du capitaine Nemo isolé dans le Nautilus : « En effet, le

---

<sup>130</sup> Busnel, François, « Le Paradoxe du vampire », *op. cit.*

<sup>131</sup> « Je reçois la plus étrange des lettres. C'est un faire-part à la fois de naissance et de mort : Béatrice, 15 septembre à 23 h 50. Dans une lettre jointe, la mère : "Je l'ai portée quelques jours morte. Je fus sa première tombe..." Cette image de la mère-tombeau va loin. Il faudrait demander à un spécialiste comment on s'avise de la mort d'un fœtus, et combien de temps la mère peut le garder » (*JE*, p. 196).

bonheur enfoui, c'est le bonheur dans l'au-delà, à l'abri de toutes les vicissitudes de l'existence » (p. 64). Le personnage de Jules Verne, immergé à une profondeur vertigineuse, tel un fœtus dans les entrailles maternelles, apparaît comme un « mort bienheureux », en dehors des préoccupations habituelles des hommes sur la terre ferme. Le héros a choisi de *dénaître* en se coupant de la civilisation et en s'enfermant dans le monde clos de son sous-marin.

Dans une scène de bain à Coutainville, le *Journal extime* retrouve cette image de la mort bienheureuse :

La chair se hérisse à l'idée de s'immerger dans l'élément glacé. Mais il faut y aller. De sombres idées de suicide m'effleurent en marche vers le flot. Puis, c'est le saisissement, la brève suffocation, une manière d'agonie. Et aussitôt après, le bien-être. L'élément me berce, m'entoure, je me laisse aller. Je n'ai plus froid. Je ne comprends plus mes craintes, mes réticences, mon hérississement. Je suis bien. Je suis mort (*JE*, p. 140).

Le *confort* de la mort dans l'élément liquide est total. Mais cet état de parfait bien-être ne peut être atteint sans angoisse préalable à l'idée folle de renouer avec un objet qui s'est dérobé, qui a fait défaut. Tant que la vie pèse de tout son poids et entretient la crainte *insensée* de la mort, tant que la vie retient le sujet dans la perte et le deuil, il n'y a pas d'issue possible. Seule la volonté de transcender l'affolement mélancolique dans la sérénité de la mort permet d'échapper à « l'ombre de l'objet [qui] tomb[e] ainsi sur le moi » et l'écrase d'une douleur sans fin.

### 3.2 La dépréciation et le monstre

Le mélancolique qui s'est vu abandonné, qui n'a pas été jugé suffisamment *estimable* pour retenir le regard désirant de l'Autre, s'est identifié au rien, au *reste-déchet*, à celui dont il y a peu à dire. Dans « Deuil et mélancolie », Freud explique cette dépréciation du mélancolique et précise qu'elle dépend « d'un préjudice réel ou d'une déception de la personne aimée [...] »<sup>132</sup>. Puis, contrairement à la suite normale des choses, c'est-à-dire le retrait de la libido de cet objet pour se déposer sur un autre objet, on retrouve plutôt chez le mélancolique un retrait de la libido sur le moi. C'est ainsi, comme le souligne Freud, que la perte de l'objet se transforme en perte du moi et que l'autodépréciation du sujet apparaît de manière frappante.

#### 3.2.1 L'autocritique

Un personnage quelconque. Ni cheveux longs, ni allure d'artiste. Rien non plus de la note discrètement cossue et raffinée qui perce sous la mise austère du cadre de grande entreprise. Petit employé plutôt, propre, mais terne. Un visage médiocre, sans signe particulier, aux aspérités limées par une cordialité bien jouée. Je m'accommode assez de cet extérieur sans éclat. (*M*, p. 192)

---

<sup>132</sup> Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, op. cit., p. 155.

Description de soi peu flatteuse, terne et banale, voire dénigrante. Dans *Les Météores*, l'esthétique du déchet et du recyclage élaboré par Alexandre – l'oncle scandaleux et « empereur des gadoues » (*LM*, p. 37) – rappelle la dévalorisation à l'œuvre chez le mélancolique. À la mort de son frère aîné, Alexandre se voit obligé de reprendre son entreprise, la SEDOMU (société d'enlèvement des ordures ménagères urbaines)<sup>133</sup>. Son premier réflexe est de mal accepter cet héritage : « Moi? Prendre la direction de cette entreprise ridicule et malodorante? » (*LM*, p. 34) Toutefois, peu à peu, l'idée le séduit et ce qui paraissait repoussant se pare des plus belles promesses. Il devient le *roi* des gadoues et s'intéresse au recyclage : « Aujourd'hui l'objet est déclaré de plus en plus vite usagé, inutilisable, et jeté au rebut. C'est dans ce rebut que le collectionneur vient souvent le chercher. Il le sauve, il le recueille, il le restaure, enfin il lui donne une place d'honneur où ses qualités s'épanouissent » (*LM*, p. 102). L'objet jeté est inutile jusqu'à ce qu'il soit recyclé et qu'il obtienne ainsi une nouvelle vie, une vocation. Il faut dire que Tournier conçoit aussi la création comme la valorisation d'une copie *recyclée, détournée* de sa nature première. Il n'y a pas là de véritable engendrement, mais plutôt un éternel retour qui permet la relance, la réutilisation du même, au risque cependant de mener à l'usure, à l'étouffement et à la mort de la parole.

La dépréciation de soi du mélancolique se rencontre aussi dans le *Journal extime* où Tournier justifie le titre de son ouvrage en ces termes : « C'est que les choses, les animaux

---

<sup>133</sup> Il est impossible de ne pas voir la référence à la sodomie, d'autant plus qu'Alexandre définit la société comme « une prise de possession totale de toute une population, et cela par derrière, sur un mode retourné, inversé, nocturne » (*LM*, p. 36).

et les gens du dehors m'ont toujours paru plus intéressants que mon propre miroir » (p. 10). L'inspiration vient donc de ce qui se passe à l'extérieur et non de l'intérieur, comme si le reflet de l'intime s'avérait insignifiant au regard de l'extime. Ainsi, la valeur de la création ne peut s'établir qu'en prenant source et appui sur l'autre, sur des *bordures* externes qui font structure et en garantissent la consistance. Tournier raconte sous le couvert de l'ironie une anecdote à propos d'une émission de radio qu'il juge très sévèrement :

Cette nuit à la radio, je reconnais immédiatement l'accent bourguignon de mon vieux maître Gaston Bachelard. Il est malheureusement sans cesse interrompu par un petit crétin qui lui pose des questions insanes. Puis c'est l'annonce de la fin : « Vous venez d'entendre un document de l'INA, un entretien datant de 1949 de Gaston Bachelard avec Michel Tournier » (*JE*, p. 256).

S'il est peu probable que Tournier n'ait pas reconnu sa propre voix, même après plusieurs années, et qu'il ait perdu totalement le souvenir de cet entretien, il reste qu'il critique avec sévérité, sans indulgence aucune, son travail d'interviewer à l'époque où il gagnait sa vie à la radio. Son regard froid et objectif fixe définitivement dans son incompetence le « petit crétin » qu'il était.

### 3.2.2 La métamorphose monstrueuse

Le mélancolique a tendance à se croire inapte, pas conforme, à part, *différent*. Il se voit facilement comme un prodige, c'est-à-dire un phénomène incompris, à ses yeux même.

Une énigme singulière :

En voyage, je me sépare rarement d'une paire de jumelles, petite manie où entrent du voyeurisme et ma curiosité professionnelle de romancier. Or je constate qu'un compagnon auquel je prête mon instrument doit toujours pour l'utiliser rapprocher les deux lorgnettes. J'en conclus que mes yeux sont exceptionnellement écartés, détail bestial auquel je dois sans doute une partie de ma laideur (*JE*, p. 27).

Le monstre (*monstrum*, *monstrare*) comme prodige est celui qui fascine, qu'on montre du doigt telle une formidable exception. On est loin ici de l'habituelle figure monstrueuse, dont le caractère repoussant en fait un être qu'on fuit et dont on ne veut rien savoir. Chez Tournier, il n'y a que de *beaux monstres*, des héros dont la laideur apparente cache des facultés hors du commun. Dans *Les Météores*, la jumelle de Paul lui donne aussi une vue incroyable qui lui permet de redécouvrir avec plus de profondeur le jardin de son enfance :

Et chacun de ces êtres végétaux se détachait du fond herbu avec une netteté admirable, dessinant ses tiges, ombelles, cymes, panicules, étamines et bractées avec une finesse et une précision surréelles. Jamais, non jamais le plus attentif des botanistes ayant bras et jambes pour parcourir ses jardins et manipuler ses plantes n'aura à l'œil nu une vision de cette qualité et de cette quantité (*LM*, p. 614).



La jumelle permet une véritable communion avec les éléments naturels et devient un instrument d'*hyperconnaissance* du lieu d'origine. Cette expérience de vue surhumaine<sup>134</sup> préfigure pour Paul une nouvelle naissance, une reprise de vie qui fait de l'infirmes qu'il est le futur maître des météores. La métamorphose est entamée, qui fera de lui un être hybride, mi-sédentaire mi-nomade à même une gémellité retrouvée et intériorisée. Un monstre magnifique à l'égal de Dieu.

Figure d'exception, le monstre l'est absolument. Il échappe à la chaîne des êtres, il est là comme *originnaire*, de toute éternité, « issu de la nuit des temps » (RA, p. 13). Sans antécédence comme sans descendance, il n'entre pas dans l'ordre de la génération : « Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce, ou encore être à l'image de ses parents. Ou alors avoir une progéniture qui fait de vous dès lors le premier chaînon d'une nouvelle espèce. Car les monstres ne se reproduisent pas » (RA, p. 14). Il va sans dire qu'ici l'autodépréciation qui hante le mélancolique est renversée en son contraire, en la défense extrême qui consiste à transformer les détritiques en or. Monstre stérile, le vampire se nourrit exclusivement de sang. Cet élément vital permet la communion, la fusion du monstre et de sa victime. L'éternité qu'il transmet à sa proie n'est pas le fruit d'une reproduction, même sublimée, mais plutôt d'une contamination créatrice.

---

<sup>134</sup> Le texte le présente comme l'œil de Dieu : « Quelle n'a pas été ma surprise en plongeant mon œil divin dans l'épaisseur du fouillis végétal de constater que cette lueur aliénante inversée dont je venais de constater l'effet sur le visage de Méline me donnait des herbes et des fleurs une vision d'une netteté et d'une coruscance incomparables » (p. 612).

Dans « Le Nain rouge », Lucien Gagneron devient un véritable meurtrier sadique, mais il est présenté par Tournier comme un homme supérieur aux autres qui « franchit le seuil de l'anormal et accède à la sphère du génie » (*VP*, p. 185) :

Sa vie était un chef-d'œuvre [...] ce qu'il était en vérité, un homme à part, supérieur à la racaille géante, irrésistible séducteur et tueur infaillible! Tout son malheur des années passées, c'était d'avoir refusé l'élection redoutable qui était son destin (*CB*, p. 111).

Lucien, qui auparavant se dépréciait, se découvre en majesté dans la salle de bain de sa maîtresse Édith, où il se contemple nu dans « une profusion de miroirs qui lui renvoyaient son image selon les angles les plus insolites » (*CB*, p. 105). Dès lors sa vision de lui-même est modifiée considérablement, il devient un roi tout-puissant :

Le visage avait indiscutablement un air de gravité assez majestueuse – souveraine, fut l'épithète qui se présenta à l'esprit de Lucien – avec un front large et rectangulaire, un regard fixe et dominateur, une bouche épaisse et sensuelle, et il ne manquait même pas ce rien de mollesse dans le bas du visage qui laissait prévoir la naissance de bajoues d'une imposante noblesse (*CB*, p. 106).

Dans cette image du miroir où se contemple le narcissisme impérial de l'enfant, c'est incontestablement le visage qui est mis en évidence plutôt que le reste du corps qui est occulté, c'est lui qui acquiert une dignité royale, même les bajoues sont « d'une imposante noblesse ». Malgré l'infirmité de sa nature, le nain rouge ne voit dans le miroir que sa forme métamorphosée en figure héroïque. Fort de sa puissance reconnue, il devient ensuite l'amant

d'Édith, qui le considère dès lors comme « un sexe avec des organes autour, un sexe à pattes » (*CB*, p. 108). Elle devient ainsi une « porteuse de nain », le traînant « agrippé à son flanc, comme font les guenons leur petit » (*CB*, p. 108). Cette image évoque celle de la mère et l'enfant, ce dernier lui tenant lieu de phallus. Abandonné par Édith, Lucien la tue et se venge sur son mari en le possédant d'abord métaphoriquement dans un numéro de cirque grandement applaudi : « Et toujours le colosse était bafoué, rossé par son minuscule adversaire. [...] Et ils déambulaient ainsi, devenus un seul homme de deux mètres cinquante de haut, Bob aveuglé, anéanti par le manteau, Lucien haut perché, impérieux et rageur » (*CB*, p. 117). Le nain domine tout à fait son ancien rival dans des scénarios cruels, monstrueux et impitoyables tout droit sortis de son imagination. Révolte du petit roi contre l'Œdipe commun, qu'il réinvente à sa manière, puisqu'après avoir tué la *mère*, il finit par coucher avec le *père*, le dépouillant de sa virilité dans l'identification qu'il tisse entre Bob et Édith : « chaque nuit » il le rejoint « dans le bas-côté de la caravane [...] pour le posséder comme une femelle » (*CB*, p. 118). La découverte de sa nature de surhomme a fait de Lucien un « monstre sacré », elle l'a précipité dans la voie qui lui était destinée depuis toujours.

### 3.2.3 Le destin

Un certain jour de mon enfance, une baguette magique m'a touché dont l'effet est de métamorphoser partiellement les êtres de chair en statues de marbre. Et depuis, je vais de par le monde mi-chair, mi-pierre, c'est-à-dire avec un cœur, une main droite et un sourire avenants, mais aussi en moi quelque chose de dur, d'impitoyable et de glacé [...]. (*RA*, p. 127)

Tiffauges raconte un souvenir où la « baguette magique » fait référence au monde de l'enfance, mais aussi où la pétrification rappelle le miroir du diable de « La Reine des neiges » d'Andersen, qui se loge dans l'œil du jeune garçon Kay et le frigorifie : « Un certain jour » de l'enfance, quelque chose s'est figé, transformant pour toujours l'enfant, *tuant* une petite partie de lui, lui imposant un masque de pierre. Le destin se relie à la mélancolie par l'impression souvent décrite par les sujets d'appartenir à un monde différent du reste des gens, un *à-côté* de l'existence auquel ils ne peuvent espérer échapper. Dans le *Roi des aulnes*, Tiffauges affirme que « [l]e temps viendrait à coup sûr où le destin ayant balayé la canaille remettrait entre ses mains les clés du royaume pour lequel il était né » (p. 429). Ce personnage paraît soumis à un destin à part, royal. La baguette magique convoque le conte « La Belle au bois dormant » de Charles Perrault, où de gentilles fées se penchent sur le berceau de la jeune princesse pour lui offrir des dons magiques – la beauté, la grâce, l'esprit, le don de la danse, de la musique et du chant – qui font d'elle un être d'exception. Toutefois, comme chacun le sait, une fée maléfique arrive ensuite pour jeter un mauvais sort au bébé dont le destin sera, à l'adolescence, de dormir pendant cent ans. Sa vie sera ainsi figée comme par magie, à l'aube de l'âge adulte. La fin de Tiffauges est pressentie sous les mêmes auspices, pétrification et opacité de la pierre. Quelque chose de glacé est en lui :

Je sais maintenant ce que sera ma fin : elle sera la victoire définitive de l'homme de pierre qui est en moi sur ce qui me reste de sang et de chair. Elle s'accomplira la nuit où mon destin ayant pris totalement possession de moi, mon dernier cri, mon dernier soupir viendra mourir sur des lèvres de pierre. (RA, p. 150)

La mort mène au durcissement de la matière, mais elle peut conférer par ailleurs, grâce à cette pétrification, une certaine éternité comme le suggère la statuaire grecque, « art de l'éternité [qui] défie le temps en recherchant des matériaux indestructibles. Mais ce faisant c'est la mort [que la sculpture] trouve finalement, car le marbre possède une vocation funéraire évidente » (*MA*, p. 30). Cette fixité dans la description de Tiffauges fait écho à celle de Robinson sous les rayons de l'astre solaire : « [...] le soleil a touché de sa baguette de lumière cette grosse larve blanche et molle cachée dans les ténèbres souterraines et elle est devenue [...] un être de soleil dur et inaltérable [...] » (*VLP*, p. 226). Ce passage rappelle l'aventure – analysée précédemment – du jeune Balthazar qui découvre comment conserver éternellement les papillons en compagnie de l'entomologiste Maalek. Clin d'œil aussi à un épisode de la Bible où la femme de Lot, malgré l'interdiction de Yahvé, regarde derrière elle une dernière fois sa ville en flammes, et, à cause de ce regard, est changée en statue de sel (*GMB*, p. 262). Un regard qui fige le sujet et paralyse son existence inaugure bien un destin monstrueux.

Comme le Nain rouge ou Tiffauges, beaucoup des personnages de Tournier se pensent d'une façon ou d'une autre différents, *élus*, comme Paul dans *Les Météores* qui souligne que « [sa] destinée est fixée une fois pour toutes dans le sens de l'éternité et de l'immobilité » (p. 388) ou encore Taor qui se voit chargé d'un destin exceptionnel : « De plus en plus sa vie se construisait à ses propres yeux par étages superposés dont chacun possédait une affinité évidente avec le précédent [...]. Il assistait subjugué à la métamorphose

de sa vie en destin » (*GMB*, p. 239). Le périple de Taor qui avait pour point de départ une futilité, le désir de connaître la recette du rahat-loukoum, se charge donc de significations lourdes d'implications. De plus, l'amour du destin, *amor fati*, se retrouve dans *Éléazar ou la source et le buisson* : « Que veux-tu, c'est le destin ! » (*ESB*, p. 14) Éléazar considère que sa vie se déroule en étroite corrélation avec celle de Moïse :

Mais son histoire personnelle se trouvait puissamment attirée, modelée et douée de signification par le rayonnement du destin du Prophète, comme un amas de limaille de fer est ordonné et orienté par le champ magnétique d'un aimant. La grandiose aventure mosaïque agissait en grille de déchiffrement sur les médiocres accidents de sa propre vie (*ESB*, p. 107).

La vie du prophète est utilisée par Éléazar pour comprendre et décoder les événements de sa propre existence et fournir des réponses à ses questions personnelles. Les deux destins semblent liés par des événements étrangement similaires, soudés par des forces inextricables. Éléazar n'a qu'à interpréter les écritures pour glisser ses pas dans ceux de Moïse et « rajeunir » l'histoire de ce patriarche d'Israël.

Dans le récit « Angus », Jacques porte lui aussi une fatalité qui guide ses pas : « [...] Jacques, nimbé de lumière, n'obéissait plus, n'entendait plus rien, comme porté par la force irrésistible de son destin » (*MA*, p. 246). C'est ce dernier qui dicte l'issue du combat inégal du jeune homme contre son père. Il ne cherche pas à lutter contre le sort tout tracé pour lui.

Il en va de même pour le fétichiste du *Coq de bruyère*<sup>135</sup> : « C'est mon destin qui m'entraîne. Parce que moi qui vous parle, j'ai un destin, oui, et c'est terrible d'avoir un destin! [...] On ne fait qu'obéir à son destin » (p. 28). Tournier attribue à son fétichiste des paroles qui sont un clin d'œil ironique à sa propre vie : « Un homme à destin, ça ne se marie pas, ça reste célibataire, solitaire [...] tout seul dans un presbytère avec une vieille bonne » (*F*, p. 29).

Le destin frappe aussi Alexandre, célibataire original des *Météores* qui, à la poursuite d'un jeune arabe qu'il désire, prend des risques inconsidérés en se dirigeant vers les docks de Casablanca la nuit. « Si le destin m'accorde un sursis [...] » (p. 385) dit le personnage avant de mettre son projet à exécution. Cet élan du désir vers l'autre, cette provocation centrifuge du destin, même si elle lui donne momentanément le sentiment exaltant d'exister lui sera fatale, elle ne représente qu'un délai, arrachement fragile et éphémère aux griffes de la mort.

---

<sup>135</sup> « Moi, mon destin c'est... c'est... (d'une voix imperceptible) le falbala... » (p. 312)

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **LA FORCE CENTRIFUGE : L'AUTRE POUR EXISTER**



## CHAPITRE IV : LE PARCOURS DU MÊME VERS L'AUTRE

### 4.1 La séduction et la reconnaissance

Sans doute nombre d'écrivains écrivent comme ils respirent, comme l'abeille fait son miel, accomplissant ainsi une fonction qui leur est naturelle et qui est probablement nécessaire à leur équilibre. À ceux-là, le lecteur n'apparaît nullement comme le lecteur obligé de leur écrit [...] dans l'autre catégorie, celle des écrivains qui écrivent pour publier, et qui ressemblent à des artisans en chambre. [...] De l'artisan, ils possèdent l'honnêteté et la conscience professionnelles. Pour moi, je me réclame sans honte de cette famille. Si je savais ne pouvoir être publié, je n'écrirais rien. (VV, p. 10)

L'écriture de Tournier a essentiellement besoin de l'autre, de son regard pour exister. Même étouffée par la pulsion de mort mélancolique, l'écriture peut arriver à s'inscrire néanmoins dans la durée grâce à la force centrifuge, pulsion de vie hystérique, qui la pousse dans le champ de l'autre où elle jouera de séduction pour faire entrer son lecteur dans le circuit du désir.

#### 4.1.1 L'hystérie

Pour se sentir exister, le sujet hystérique exige un regard d'amour. Tournier raconte l'anecdote de H.C. qui voit à intervalles réguliers une femme qui ne lui inspire aucun désir puisqu'il doit employer du Viagra avant chacune de leurs rencontres. Tournier s'interroge sur les motivations de cet ami et le questionne sur les raisons pour lesquelles il fréquente cette femme s'il n'en a pas vraiment envie. Ce dernier lui répond « que ce qu'il désire, ce n'est pas la femme, mais le désir de la femme » (*JE*, p. 36). Le *désir du désir*<sup>136</sup> est plus important que le désir lui-même. Dans une quête d'amour jamais comblée, le sujet hystérique ne s'identifie pas simplement à l'autre, mais au désir de ce dernier, ou tout au moins à ce qu'il imagine être son désir. L'hystérique veut être aimé d'un autre rêvé qui correspond à une image parentale idéalisée et utopique. Cette quête sans fin – qui ne va pas sans une angoisse tenace –, où l'objet d'amour se révèle au bout du compte toujours décevant, débouche sur une perpétuelle insatisfaction qui peut donner lieu à des symptômes somatiques. La somatisation hystérique est dite de « conversion » par Freud au sens où elle transforme un conflit psychique en perturbations physiques, sorte de compromis entre désir et interdit. Ainsi, sous le masque du symptôme se cache essentiellement une demande d'amour qui se manifeste de manière détournée.

---

<sup>136</sup> Cet aphorisme de Lacan : « Il faut poser que, fait d'un animal en proie au langage, le désir de l'homme est le désir de l'Autre » se retrouve entre autres dans « La Direction de la cure et les principes de son pouvoir », [En ligne], <<http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1958-07-10.pdf>>. Il soutient que le désir humain est foncièrement d'être reconnu par l'Autre.

Dans *Le Coq de bruyère*, la baronne, qui ne veut plus voir les infidélités de son mari, perd progressivement la vue, « elle somatise par sa cécité un malheur, une humiliation insupportables » (p. 249). Le symptôme manifeste ici le retour du refoulé. La baronne *ferme les yeux* sur les infidélités de son mari qui lui font honte, elle s'enferme progressivement dans le noir. Quand le baron conscient de la cécité de sa femme cesse ses incartades amoureuses pour s'occuper d'elle avec dévouement, elle recouvre aussitôt la vue.

#### 4.1.2 Le rôle du lecteur

Pour séduire ses lecteurs et capter leur regard admiratif, Tournier façonne, travaille et retravaille, *féconde* ses textes comme le mitron dans « Pierrot ou les secrets de la nuit » : « [...] Pierrot le sait, parce que sa pâte, après qu'il l'a longuement pétrie et secrètement fécondée avec le levain, a besoin de deux heures pour se reposer et lever » (p. 261). Comme pour la confection du pain, le processus d'écriture exige patience et maturation. Tournier écrit avec peine : « [...] je suis lent, perfectionniste, paresseux » (*JMM*, p. 71). Il a besoin que son lecteur ait un rôle actif à jouer, qu'il puisse déchiffrer et s'approprier le texte à l'aide de ses connaissances, de ses références, de tout son bagage culturel, pour que s'offre à lui la possibilité de *cocréer* l'œuvre :

On en revient toujours au lecteur, comme à l'indispensable collaborateur de l'écrivain. Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent [sic] de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront

Ainsi toute création se veut-elle contagieuse et en appelle-t-elle à la créativité des lecteurs, tout comme Yahvé, ayant fait l'homme à son image, lui a délégué du même coup son pouvoir créateur (VV, p. 10).

Aux yeux de Tournier, le lecteur enrichit par sa lecture le texte initial et l'authentifie. Si Tournier ne renonce pas à sa position de créateur divinisé, il en marque pourtant l'obligatoire reconnaissance dans le regard asservi de l'autre. Ses livres, comme autant de *vampires*, se gorgent de leurs lecteurs : « [à] peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves » (VV, p. 10). L'auteur se donne à voir à une foule de lecteurs, mais c'est pour mieux se « nourrir », tel un vampire, de leurs regards fascinés.

« La Légende de la peinture » présente cette conception du lecteur comme collaborateur de l'écrivain. C'est l'histoire de Pierre et d'un narrateur anonyme décrits de la même façon : nés la même année, dans le même village, ils vont aussi à la même école. Puis peu à peu, la différence les rattrape et Pierre devient un homme de communication en mettant au point un langage informatique international tandis que le narrateur devient un écrivain qui ne peut créer qu'enraciné dans sa terre natale, au sein de sa mère patrie. C'est Pierre, ami et fidèle lecteur du narrateur, qui permet la diffusion de ses textes et ainsi la connaissance de son œuvre. Le récit premier devient prétexte à un second récit enchâssé qui illustre la réflexion du premier, soit la complémentarité obligée de la création et la nécessité de la diffuser.

Le deuxième récit met donc en scène un calife qui veut décorer les deux murs de son palais et qui, pour ce faire, organise un concours. Deux artistes s'y présentent : un Chinois qui peint une fresque sublime et un Grec qui se contente de poser devant l'œuvre de son confrère un immense miroir. Cette stratégie lui vaut de remporter le concours. Le miroir qui apparaît dans le deuxième récit met en évidence à la fois le même et la différence. L'image spéculaire reprend fidèlement toute l'œuvre dessinée par le Chinois, à une différence près très significative, c'est qu'elle est enrichie de la présence des spectateurs qui s'y reconnaissent avec ravissement. Cette nécessaire reconnaissance, c'est la façon pour Tournier de remporter tous les concours. Il faut que les lecteurs puissent se voir dans l'œuvre, que cette dernière les attire de façon irrésistible pour qu'elle existe *réellement* dans la lecture qu'ils en font. Il faut que le lecteur ait l'impression de participer à la création, de l'enrichir de sa contribution interprétative pour que l'image soit gagnante et que la rencontre ait lieu : « Nous disons donc qu'un livre a d'autant plus de valeur littéraire que les noces qu'il célèbre avec son lecteur sont plus heureuses et plus fécondes » (VV, p. 17). Cette rencontre est présentée comme la célébration de l'union de deux êtres, une fête où les deux acteurs, dans un mariage d'affinités, se rejoignent en un échange quasi fusionnel.

Dans cette rencontre entre le lecteur et le texte tournierien, c'est à travers les *blancs* narratifs, qui laissent de la place au travail d'interprétation, que l'imagination du lecteur est stimulée. Tournier le suggère dans cette comparaison entre la poésie et le jardin japonais : « Un jardin zen se lit comme un poème dont seuls quelques hémistiches seraient écrits, et dont il incomberait à la sagacité du lecteur de remplir les blancs » (LM, p. 525). Comme le

jardin est chez Tournier associé à la mère, il ne tient qu'au lecteur d'en *remplir les blancs* laissés par le regard maternel dans l'image spéculaire. Un texte est d'autant plus riche (jusqu'à une certaine limite bien sûr) en possibilités d'interprétation qu'il contient davantage de *blancs*. Il appartient au lecteur tant soit peu attentif aux signaux donnés dans le texte de *créer* du sens. Lucien Dällenbach le précise très clairement :

Qu'est-ce qui, dans un texte, autorise et appelle l'activité productrice du lecteur? Question à laquelle je répondrai de manière tout à fait classique en invoquant : 1. la part d'indétermination de tout texte littéraire et 2. ses Leerstellen (terme que l'on peut traduire par places vides ou places libres ou encore, plus succinctement, par vides, blancs ou ellipses) – vides qui à l'évidence procèdent de cette indétermination globale en même temps qu'ils contribuent à la provoquer<sup>137</sup>.

Loin de gêner le lecteur, ces blancs appellent sa complicité. Il devient actif et l'interprétation s'élabore progressivement. Le conte « Pierrot ou les secrets de la nuit » permet de mieux comprendre ce processus d'interprétation. Sur le plan de l'énoncé, ce récit insiste beaucoup sur le blanc : « tout blancs de farine » (MA, p. 259) pour parler des vêtements de Pierrot, « un disque blanc » (MA, p. 260) ou « un ballon laiteux » (MA, p. 265) pour représenter la lune, « la moite blancheur de son grand lit » (MA, p. 261) pour décrire les draps de Colombine, le « linge blanc » (MA, p. 263) qu'elle désinfecte dans sa « blanchisserie » (MA, p. 265), puis les « flocons » (MA, p. 269) et « le grand triomphe du blanc » (MA, p. 269) qui recouvre tout et qui incite Colombine à retourner vers Pierrot. La récurrence du blanc dans

---

<sup>137</sup> Dällenbach, Lucien, « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, n° 177, Janvier-mars 1980, p. 25.

la construction du récit est soumise au lecteur. Le blanc représente aussi une image pure, sans référent explicite, non décrite, une image qui fait peur à Pierrot, à tel point qu'il tombe d'un échafaudage. La vision par la fenêtre de la chambre de Colombine est si effrayante qu'il perd pied et tombe trois mètres plus bas : « Il s'avance vers la fenêtre allumée. Il y jette un coup d'œil. Qu'a-t-il vu? Nous ne le saurons jamais! Il fait un bond en arrière. [...] Quelle chute! Est-il mort? Non » (MA, p. 267). La narration syncopée, faite de courtes phrases elliptiques, ne dit rien de ce que Pierrot a vu et laisse au lecteur tout le loisir de l'imaginer.

Comme une énigme ou un défi ludique, Tournier propose aussi à ses lecteurs de repérer son identité qu'il a volontairement dissimulée et disséminée à travers son œuvre. Dans *La Goutte d'or*, par exemple, le nom du sage Ibn Al Houdaïda, qui apprend à Riad l'art de déchiffrer les signes, est un nom d'emprunt. Ce Ibn Al Houdaïda a comme proverbe : « Jeunes blessures, grands destins » (GO, p. 211), une phrase qui rappelle l'opération traumatisante de l'arrachement des amygdales<sup>138</sup>. De plus, Édouard (c'est le deuxième nom de Tournier) Reinroth (écrit plutôt Reinrot dans *Le Miroir des idées*, p.151) est presque (sans le « u ») un palindrome du patronyme de l'auteur. En entrevue, ce dernier confirme qu'il a employé des pseudonymes dissimulés dans son œuvre, que le lecteur attentif saurait décoder :

Vous savez qui est Angelus Choiselus? Quand je veux prononcer une phrase sublime, comme je suis trop modeste pour l'assumer, j'utilise plusieurs porte-voix, au choix : Angelus Choiselus, moine d'Ile-de-

---

<sup>138</sup> « On m'a fait beaucoup de mal enfant en m'arrachant les amygdales. On ne coupait pas, on arrachait. Une épreuve physique lamentable pour moi. » (JMM, p. 149)

France; Edouard Reinrot [...], très beau nom de juif allemand; ou encore Ibn Al-Houaïda, sage persan<sup>139</sup>.

En fait, le lecteur doit être plus qu'attentif, il doit être carrément aguerri au style de Tournier pour déceler ce jeu subtil qui, sans la connaissance de l'aveu ci-dessus, passerait tout à fait inaperçu. C'est une référence identitaire en quelque sorte vide, parole du même sous le masque d'un autre imaginaire qui s'exprime à sa place. Tournier déporte son identité dans l'autre, dans une entreprise de camouflage hystérique où le sujet cherche facilement à intriguer, à jouer les mystérieux, mais demande aussi à être reconnu par-delà les masques qu'il endosse. La narration se présente comme un jeu offert au lecteur privilégié à qui on demande de cautionner une identité. Mais comme les lecteurs avertis ne sont pas légion, des moyens plus sûrs sont mis en œuvre pour attirer l'œil du lecteur.

#### **4.1.3 La demande de reconnaissance**

*Le Vent Paraclet* présente une conception particulière de la réception des textes, qui réclame une reconnaissance complète et sans délai :

André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu, mais pour être relu. Il voulait dire par là qu'il entendait être lu au moins deux fois. J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être reconnus – relus – dès la première lecture (VP, p. 189).

---

<sup>139</sup> Payot, Marianne, « Michel Tournier », *L'Express* [en ligne], <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier\\_799655.html#lc5srcv4CueU64Ks.99](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier_799655.html#lc5srcv4CueU64Ks.99)>.



Besoin de *re-connaissance* immédiate, c'est-à-dire non seulement besoin d'éveiller des réminiscences chez le lecteur, mais aussi celui d'être compris comme un auteur éminent au premier regard. Les grands sujets, privilégiés par Tournier, comme la solitude et la différence dans *Robinson Crusoé*, la gémellité dans *Les Météores* ou l'importance de l'image dans *Gaspard, Melchior & Balthazar* et *La Goutte d'or* permettent de rejoindre beaucoup de lecteurs. Lorsque ces derniers distinguent dans l'œuvre du matériel qui leur est familier, comme des mythes, des allusions littéraires, des thèmes ou des personnages populaires, ils sont rassurés et se laissent plus facilement approcher par la nouveauté que l'auteur y aura ajoutée.

Cette demande à l'autre du sujet de l'écriture se retrouve dans un passage du *Journal extime*. Regardant sa mère qui suit la messe à la télévision, Tournier entend l'homélie du prêtre : « J'avoue que les aventures des trois Rois mages ne m'ont jamais beaucoup intéressé, en revanche j'ai été passionné par le quatrième Roi mage, imaginé par l'écrivain Michel Tournier » (*JE*, p. 63). Tournier rapporte ce dialogue échangé avec sa mère après la messe :

« Tu vois que je ne suis pas totalement inconnu. On me cite le dimanche dans le sermon! » Ma mère : « Oh, attention hein! Il a dit l'écrivain Michel Tournier. » Moi : « Et alors ? C'est bien la vérité non? » Elle : « Oui, mais il n'aurait pas dit : l'écrivain Goethe ou Victor Hugo. » Évidemment. Cet « écrivain » avait tout gâché! (*JE*, p. 63)

Malgré le côté amusant de l'anecdote, la déception de Tournier est évidente. Cette voix qui signifie la cassure d'un rêve de célébrité, c'est celle de la mère qui refuse de valider l'image

de l'écrivain reconnu. La mère fait une différence entre le métier d'écrivain et l'être écrivain, comme s'il était impossible pour son fils de revendiquer la nature même d'écrivain. Une autre anecdote racontée quelques années plus tard fait écho à cette même demande de reconnaissance :

Six mois plus tard, le téléphone sonne, je réponds. Ma mère me regarde avec interrogation, sans me demander qui a téléphoné. Je lui dis que c'est le secrétariat de l'Élysée et que le président Mitterrand vient déjeuner ici samedi. Elle me regarde : « Pourquoi le président de la République vient-il déjeuner chez toi ? » Je dis : « Parce que je suis célèbre. » Elle rétorque : « Tu ne me feras jamais croire une chose pareille. » Elle avait en tête mes échecs antérieurs, mon enfance désastreuse de cancre chassé de tous les établissements scolaires (*JMM*, p. 127).

Ces petits récits mettent l'accent sur le regard maternel qui refuse d'entériner la réussite du fils. Par ailleurs, la mère ne semble pas particulièrement apprécier les ouvrages de son fils : « Parole de mère : "Je déteste ton livre (*Les Météores*) mais je déteste encore plus ceux qui le détestent" » (*VI*, p. 93). Malgré l'amour qui est présent dans la deuxième partie de la phrase, la critique est dure et mordante, le commentaire blessant. Cette demande de reconnaissance se transpose dans l'écriture, à travers le besoin avoué de lecteurs admiratifs, tel un appel à l'existence, dans ce désir toujours inassouvi de l'hystérique de se regarder être regardé.

#### 4.1.4 Le baiser du vampire

Le vampire a un impérieux besoin de l'autre pour survivre. Il est profondément dépendant des victimes qu'il séduit et mord. Sa jouissance naît de ce baiser, désir de la plaie et du sang. Dans *Le Roi des aulnes*, forcé par un camarade à nettoyer une blessure et n'ayant rien sous la main pour le faire, le jeune Tiffauges glisse sa langue dans la fente de la plaie de Pelsenaire. Le bouleversement est intense et la fièvre érotique totale :

Enfin mes lèvres se posèrent sur les lèvres de sa blessure et y demeurèrent un temps que je ne mesurai pas. Je ne saurai dire exactement ce qui se passa ensuite. Je crois que je fus pris de frissons, de convulsions même, et qu'on dut m'enfermer à l'infirmerie. Il me semble que j'y fus malade plusieurs jours (RA, p. 31).

Dans ce baiser vampirique, le trouble de Tiffauges est chargé d'une telle émotion qu'il en reste longtemps chaviré. Amoureux de son bourreau qui le persécute à la moindre occasion, il vit ici une communion toute spéciale avec le sang de son compagnon. Cet événement marquant pour Tiffauges, c'est seulement vers la fin du roman qu'il l'explique et qu'il analyse ses sentiments afin de préciser ce qui s'est véritablement produit :

Pelsenaire, ce n'est rien d'autre qu'un excès de *joie*, une joie d'une insupportable violence, une brûlure plus cruelle et plus profonde que toutes celles que j'avais subies précédemment et que j'ai endurées depuis, mais une brûlure de *plaisir*<sup>140</sup> (RA, p. 547).

---

<sup>140</sup> C'est nous qui soulignons.

C'est l'aveu d'un coup de volupté, d'une véritable jouissance<sup>141</sup>, celle que Lacan définit comme ce point orgasmique extrême qui fait éclater les frontières du plaisir et de la douleur. Contrairement à l'oxymore, figure par excellence de la perversion où les contraires sont abolis, ici, est soulignée plutôt cette proximité des éléments opposés qui cohabitent et que porte en lui le vampire, ce mort-vivant qui ne peut continuer d'exister que par sa soif voluptueuse du sang de l'autre. Ce monstre n'est rien sans sa victime, mais comme sa morsure lui transmet par la même occasion un peu d'éternité, un double mouvement s'opère. Clive Leatherdale souligne que « Dracula jouit de la plus grande des puissances sexuelles; il n'a besoin d'aucun vagin, il pratique lui-même ses orifices<sup>142</sup> ». Le vampire perce féroce­ment sa victime, son acte sexuel est un viol en quelque sorte. Ainsi, par les lèvres de la lésion qu'il provoque, il s'introduit en l'autre, s'en nourrit et le possède, mais lui transmet aussi un peu de ses privilèges. L'hystérique avoue sa castration. Il en souffre et exhibe son manque. Il n'est rien sans l'autre, il use de séduction pour l'attirer, le retenir un moment et lui offre par ailleurs sa plaie comme un éblouissement, se donnant ainsi en pâture<sup>143</sup>. Dans *Les Météores*, cette « plaie » est décrite comme le deuil difficile de la mère : « La mort de maman ressemble à une plaie ulcéreuse, limitée, dont on finit par s'accommoder jour et nuit, mais qui suppure indéfiniment et sans espoir de cicatrisation? » (p. 122) Cette étonnante interrogation marque

---

<sup>141</sup> Dans la possession extasiée de son objet d'amour, l'hystérique vit cet instant d'apothéose, juste avant de comprendre qu'il va vers un inévitable désenchantement. Il est ce condamné depuis toujours à élire qui va devenir son bourreau.

<sup>142</sup> Leatherdale, Clive, *Dracula : du mythe au réel*, Paris, Dervy, 1996, p. 181.

<sup>143</sup> Dans *Le Séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1968, (coll. « Points »), Lacan présente le transfert dans la relation analytique en « soulignant que l'analysé dit en somme à son partenaire, à l'analyste – *Je t'aime, mais parce qu'inexplicablement j'aime en toi quelque chose de plus que toi – l'objet petit a, je te mutile. [...] Je me donne à toi, dit encore le patient, mais ce don de ma personne – comme dit l'autre – mystère! se change inexplicablement en cadeau d'une merde* » (p. 241).

bien la possibilité de souffrir à tout jamais de cette séparation et de garder en soi cette blessure circonscrite, contenue, mais toujours vive, telle une maladie chronique entretenue irrémédiablement et malgré soi comme un témoignage inéluctable de fidélité à l'autre.

La fascination de la plaie n'est pas sans avoir de lien avec l'œil et le regard. Le *Roi des aulnes* souligne les affinités de l'œil et de la blessure. Complètement envoûté, Tiffauges photographie sous plusieurs angles le genou blessé d'un enfant : « Sur l'œil de Cyclope crevé, mon rollei braque son œil de robot de cristal, confrontation essentielle de la chair meurtrie, réduite à la passivité, qui ne saurait voir, qui ne peut qu'être vue, dolente, ouverte, avec la vision pure, possessive et définitive de mon arme » (p. 173). Ce *regard mort* est ici une déchirure monstrueuse, vulnérable devant l'attaque de l'œil impitoyable de l'appareil. Géant à un œil, le cyclope est un être d'une grande force certes, mais sa vision limitée voile son regard. Dans *L'Odyssée*, Ulysse arrive à se libérer de l'emprise de Polyphème en crevant son œil de cyclope. Au terme d'un combat violent, le regard de l'autre est neutralisé par la capture de son œil, tout comme Tiffauges prend possession du genou blessé de l'enfant grâce à la photographie. Il fait ainsi de l'autre sa chose, mais s'en montre aussi parfaitement dépendant.

Dans *Gilles & Jeanne*, la jouissance de la plaie et du sang se retrouve dans une scène similaire :

Baissant la tête, il aperçoit sa blessure. – Accepteras-tu le seul baiser que je te demande? Il s'incline et appuie longuement ses lèvres sur la plaie de Jeanne. Il se redresse ensuite et passe sa langue sur ses lèvres. – J'ai communiqué de ton sang. Je suis lié à toi pour toujours. Je te suivrai désormais où que tu ailles. Au ciel comme en enfer! (p. 33)

La scène est ici moins brutale, la violence ne se trouvant que dans l'aveu passionné de l'amour de Gilles ému devant la blessure de Jeanne. C'est un *baiser-communion* qui scelle leur destin, un peu à la manière d'un pacte de sang ou comme le baiser du vampire. Comme si boire le sang de l'autre pouvait assurer le salut. Après la mort de Jeanne, complètement détruit, Gilles de Rais perd la tête et devient un monstre. Tournier le décrit en relation-miroir (par image inversée) avec la sainte Jeanne d'Arc et confirme l'union intime de ces deux personnages dans une communion par le sang. Associé au sacré de multiples façons, le vampire est clairement relié chez Tournier à l'eucharistie : « Le vampire, c'est le sang, et le sang, c'est immense, c'est un symbole, un symbole de vie. [...] L'eucharistie est impensable sans le vin. La messe, c'est la transformation du vin en sang. Évidemment, le vampirisme n'échappe pas à cette magie<sup>144</sup> ». Pour les chrétiens, pendant la messe, il y a véritablement transformation du vin en sang, du pain en corps de chair. Le rituel a longtemps voilé le côté sadique de la dévoration en refusant que l'hostie consacrée puisse être croquée par le communiant. Tournier souligne aussi avec regret que la communion au sang du Christ est malheureusement refusée au commun des chrétiens. C'est pour cette raison que boire le sang est un privilège réservé à certains en des circonstances exceptionnelles.

Pour Tournier enfant, les liquides et les solides étaient affublés d'une valeur morale différente. Il raconte qu'au pensionnat la quantité de liquide à laquelle ses compagnons et lui avaient droit était dosée selon la quantité de solide qu'ils pouvaient absorber : « À table les

---

<sup>144</sup> Bouloumié, Arlette, *Les Vivants et les morts*, avant-propos de Michel Tournier, Imago, 2008, p. 8.

boissons étaient mesurées à chaque enfant en proportion du sec qu'il acceptait à mâcher et à déglutir » (VP, p. 23). Affublés d'un coefficient moral plus élevé, les liquides portent donc l'idée d'un interdit, comme si la *spiritualité*<sup>145</sup> était réservée à un petit nombre d'élus. Et Tournier d'avouer : « Mais moi je n'avais jamais faim, j'avais toujours soif<sup>146</sup> ! » (VP, p. 23) Cette soif non comblée, permanente, c'est celle de l'hystérique dont la demande dévorante reste toujours inassouvie, comme celle du vampire toujours en quête de sang pour sa survie.

Mort-vivant, créature nocturne inquiétante, le vampire suscite tout naturellement la peur. C'est « un monstre, un fauve qui se jette sur les gens<sup>147</sup> ». Toutefois, il est aussi « un être essentiellement faible et pitoyable<sup>148</sup> » qui inspire la compassion. Dans un entretien, Tournier avoue qu'il aurait aimé que son prochain roman porte sur les vampires et que son personnage principal soit une femme : « Et ce ne sera pas du tout un fauve avec des dents pointues qui se précipite sur sa proie; ce sera au contraire un être faible [...] qui revient de l'au-delà parce qu'elle ne peut pas y rester sans celui qu'elle aime, et qui vient le chercher<sup>149</sup> ». En faisant abstraction de la violence qu'il provoque et surtout en mettant l'accent sur les motivations amoureuses du personnage, le récit réussit à faire du monstre un être presque aimable. Quand le sujet se met à la place de l'autre, il peut avoir envie de porter secours à un être apparemment faible et ce mouvement de sympathie peut déboucher sur une

---

<sup>145</sup> Tournier affirme que « boire, c'est spirituel » (*Ibid.*, p. 8). Ainsi, seuls certains élus ont accès au « sang » du Christ.

<sup>146</sup> Rappelons ici Taor – personnage de *Gaspard, Melchior & Balthazar* – dans les mines de sel qui souffre atrocement de la soif.

<sup>147</sup> Bouloumié, Arlette, *Les Vivants et les morts*, avant-propos de Michel Tournier, *op. cit.*, p. 8.

<sup>148</sup> *Loc. cit.*

<sup>149</sup> Jeon-Chapman, Judith, « Une Conversation avec Michel Tournier », *The French Review*, 2002, Vol.76, p. 108.

relation amoureuse ambiguë. Si Tournier a songé à écrire un roman sur les vampires, il a rapidement senti la difficulté de mener à bien son projet : « Et je ne sais pas si je parviendrai jamais à l'écrire, ce roman, parce que, comme la plupart de mes romans, il suppose une enquête sur place, et ça, je crains de ne plus avoir la force de le faire<sup>150</sup> ». C'est ce qu'il affirmait en 2008. Sa crainte était fondée : ce projet d'écriture n'aboutira pas. En revanche, dans son *Journal extime*, il présente un synopsis qui porte sur les vampires, dans lequel le héros se tourne vers la prêtrise pour pouvoir apaiser sa soif de sang : « Plus tard il se fait ordonner prêtre pour pouvoir à tout moment en prononçant une seule phrase métamorphoser un verre de vin en verre de sang. Qu'il boit aussitôt avidement » (p. 254). Le monstre sanguinaire et le prêtre célébrant l'eucharistie ne sont ici qu'une seule et même personne. Comme quoi il est possible parfois d'avaler la vie de l'autre, de l'incorporer, de s'en rassasier sans avoir toujours besoin de recourir au rapt et à la violence.

## 4.2 L'arrachement et la castration

Prenez un enfant maladif et sensible, couvé dans les jupes de sa mère. Arrachez-le à la grisaille d'un novembre parisien et transportez-le d'un coup en pleine montagne suisse, en milieu cosmopolite. [...] Toutes ces découvertes lui feront éclater le cœur et il en gardera le souvenir d'une déchirante éclosion. (VP, p. 24)

---

<sup>150</sup> *Loc. cit.*



L'arrachement connote la mort, la solitude et la souffrance. C'est la source douloureuse du désir vampirique qui cherche à combler le manque fondamental, celui lié à la mère, à apaiser la soif terrible découlant de cette privation première impossible à accepter. À la place de l'objet manquant, il y a un vide, un « creux ». La répétition va s'attacher illusoirement à essayer de retrouver cet objet de satisfaction, à contrer le manque réel d'un objet dont le sujet est privé et qui ne peut être que symbolique<sup>151</sup>.

#### 4.2.1 Le trauma

Chez Tournier, le motif de l'arrachement comme trauma se déploie dans tout un réseau d'épisodes dont l'ablation des amygdales est le plus probant :

Un matin deux inconnus firent irruption dans ma chambre : blouse blanche, calot blanc, au front le laryngoscope flamboyant. Une apparition de science-fiction ou de film d'épouvante. Ils se ruèrent sur moi, m'enveloppèrent dans un de mes draps, puis entreprirent de me déboîter la mâchoire avec un écarteur à vis. Ensuite la pince entra en action, car les amygdales, cela ne se coupe pas, cela s'arrache, comme des dents. Je fus littéralement noyé dans mon propre sang. Je me demande comment on ranima la loque pantelante que cette agression ignoble avait faite de moi. Mais quarante-cinq ans plus tard, j'en porte encore les traces et je reste incapable d'évoquer cette scène de sang-froid (VP, p. 17).

---

<sup>151</sup> Dans *Le Séminaire, livre IV : La relation d'objet*, Lyon, Imprimerie Bosc, 1981, (coll. « Le Séminaire de Jacques Lacan »), Lacan précise que la privation désigne le manque réel d'un objet symbolique pour la distinguer de la castration au sens propre qui est le manque symbolique d'un objet imaginaire et de la frustration qui est le manque imaginaire d'un objet réel (p. 77).

Cette mutilation sanglante s'est déroulée à l'âge de quatre ans, à froid, et sans qu'il en ait été prévenu. Les mots « loque pantelante » permettent de juger de l'intensité de l'émotion de même que de la difficulté pour le sujet de parler de cette scène, même après de nombreuses années. Cette épreuve a induit chez l'enfant une « incurable méfiance à l'égard de [ses] semblables, même les plus proches, même les plus chers » (VP, p. 18). Ses parents ne lui ayant rien dit de l'opération qui l'attendait, il est facile de comprendre le sentiment de trahison ressenti, sentiment d'autant plus fort qu'il provient de ceux en qui il avait la plus grande confiance. Cet arrachement sous le signe de la trahison va propulser l'enfant hors de sa zone de confort familial, hors de son *cocon-coquille* de sécurité et marquer la fin de l'enfance. On pense ici à l'épisode du massacre des Innocents dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, décrit par Taor comme une initiation sanglante, comme la mort de l'enfant en lui : « Quant à moi, je ne sais ce que l'avenir me réserve, mais je ne peux douter que cette nuit de transfiguration et de massacre ne marque dans ma vie la fin d'un âge, celui du sucre » (p. 231). Cette expérience d'une castration à même le corps réel se retrouve chez Tournier dans plusieurs fragments narratifs, miroitant parfois dans des fictions, parfois dans des réflexions du narrateur, comme si le désir de dénouer ce trauma, de le maîtriser passait par l'épreuve de la répétition cathartique.

Christiane Baroque prétend que Tournier dans ses premiers romans, par exemple lorsqu'il raconte la scène où Tiffauges du *Roi des aulnes* doit lécher la plaie de son camarade ou même l'amputation de Paul dans *Les Météores*, a réussi à se purger du traumatisme de

cette scène d'amputation<sup>152</sup>. Pourtant, cette dernière réapparaît trop souvent pour que les choses soient aussi simples. D'ailleurs, Tournier avoue lui-même que « [c]hacune de [ses] histoires est le récit d'un arrachage [...] »<sup>153</sup>. Il est vrai que cet « arrachage » est pour lui plus un *envol*, un *décollage* en opposition à la fange et la boue, mais il reste que, même si l'espérance d'une sublimation se dessine clairement, l'épisode douloureux n'en finit pas d'inscrire ses séquelles permanentes.

Tournier parle aussi d'arrachement quand l'enfant est exclu du *lit-paradis* maternel où il vivait des nuits heureuses :

[...] ce grand vaisseau blanc et obscur où il peut pour bien peu de temps encore coller son corps au corps originel. Enfin c'est l'expulsion définitive. L'enfant devenu « trop grand » ne peut plus « déceint » traîner dans le lit de ses parents. L'expulsion définitive et la traversée d'un *immense désert* (VP, p. 25).

Présentée comme un retour aux entrailles maternelles, l'image du lit n'est pas une nouveauté, le blanc qui connote le lait non plus. La figure de la *mère-mer* avec l'image du « grand vaisseau » revient elle aussi, mais ici l'accent est mis surtout sur l'*arrachement* que doit subir l'enfant chassé du lit maternel et sur le constat qu'il sera privé de contact physique jusqu'à l'adolescence. Une société trop puritaine, « farouchement antiphysique, mutilante et

---

<sup>152</sup> Baroche, Christiane, « The perpetual temptation of impossible cures in the work of Tournier » dans *Michel Tournier*, éd. par Michael Worton, Longman, 1995, p. 50-56.

<sup>153</sup> Revue *Sud* n° 30, « La Nouvelle », p. 8.

castratrice » (VP, p. 28), serait responsable d'un tel désastre, précipitant les enfants dans une réelle détresse, dans un véritable désert affectif.

#### 4.2.2 La loque pantelante

L'adjectif « pantelant » se retrouve un peu partout chez Tournier et agit comme un signifiant privilégié, symptomatiquement répété dans son œuvre. Jean-Bernard Vray parle alors d'un mot *transitionnel*, qui « est toujours un nœud textuel, où se croisent des relations intertextuelles, des intensités, des désirs<sup>154</sup> ». « Pantelant », de par sa répétition, devient une mise en relief, qui représente une émotion vive, un affect d'une particulière intensité. Employé pour parler du corps d'un être vivant qui vient juste d'être tué et qui palpite encore, ce mot renvoie bien à la représentation de frémissements, de tremblements : « Je crois que je me suis assez vite remis de l'épreuve et que mes tourmenteurs purent se féliciter de leur joli travail – si ce n'est qu'il fallut renoncer à m'emmener faire les courses : la vue du tablier blanc maculé de sang du boucher me donnait des convulsions » (VP, p.19). Comme un rappel du trauma ressurgi dans un après-coup de la vie courante, c'est le tablier souillé qui réactualise la scène monstrueuse où se côtoient à la fois la douleur, le vampire et la mort. La gorge mutilée évoque la violence de l'agression de même que le sang avalé par le vampire.

---

<sup>154</sup> Michel Tournier et l'écriture seconde, op. cit., p. 388. Dans cet ouvrage de Vray sont étudiés les mots transitionnels « or », « limbes » et « brame » présents dans l'œuvre de Tournier. Dans *Relire Tournier*, op. cit., Vray analyse aussi les mots « falbala » (p. 235) et « fée puberté » (p. 236).

Dans *La Goutte d'or*, le terme « pantelant » apparaît dans la description sanglante d'un abattoir de bovins : « Le corps chaud et pantelant va rejoindre d'autres corps semblables qui peuplent la halle de suspensions énormes et funèbres » (p. 157). Idriss, l'ami des bêtes, se sent étrangement bien, dans ce lieu, « d'aspect tout d'abord familial et même rassurant » (*GO*, p. 156), qui sent « bon le foin et la bouse » (*GO*, p. 156). Toutefois, lorsque le jeune homme aperçoit les carcasses, cet endroit devient rapidement un enfer d'où il s'enfuit avec soulagement en compagnie de son chameau. La nature est associée à « la terre, la motte de terre, grasse et brune, gonflée de sucs obscurs et puissants. L'animal-totem de ce mythe est la vache, sa douceur, son lait chaud et maternel, et aussi sa bouse féconde » (*C*, p. 85). Tuer une vache pour Tournier est un impardonnable sacrilège et cet acte « s'apparente à un matricide » (*C*, p. 37). Cet épisode de l'abattoir transpose et met en évidence le déracinement et l'arrachement d'Idriss à sa terre natale, la fin de sa jeunesse en harmonie avec la *nature-mère*, pour décrire ensuite son arrivée dans la ville dite « civilisée », où il ne trouve place nulle part, où le regard de l'autre ne permet pas la reconnaissance. Voyage transition initiatique présenté sous le signe de l'arrachement et de l'exil, du sang et de la mort.

*Pantelant* se retrouve aussi dans « Lucie ou La Femme sans ombre ». Le jeune Ambroise, dont la mère lui a été arrachée, se réfugie, l'espace d'une nuit, dans les bras de Lucie qui momentanément la remplace. La jeune femme l'accueille chez elle pour le consoler et contrer sa détresse. Le lendemain matin, l'enfant peut admirer les toiles peintes par le mari de Lucie. Ces tableaux la représentent sous les traits d'Aphrodite :

La mythologie nous apprend que Kronos, ayant tranché les génitoires de son père Uranus à l'aide d'une faucille, jeta le tout par-dessus le balcon du ciel. La faucille devint l'île de Malte. Les génitoires flottèrent longtemps au gré des lames, entourés d'une mousse rose et saumâtre. Rejetés sur une grève comme une méduse ensanglantée, il en sortit une femme d'une beauté incomparable qu'on appela Aphrodite (aphros = écume) et qu'on a plus tard identifiée à la Vénus des Latins. C'était cette chair *pantelante*, féconde et lourde de vénusté, ravissante, bercée par les courants et les remous que Nicolas représentait inlassablement sur ses toiles, la féminité même à l'état naissant, et donc chargée de toute sa force originelle<sup>155</sup> (MA, p. 161).

Ce récit des origines relate la naissance de la déesse de la beauté et de l'amour, essentiellement divinité du regard, faite pour être regardée et admirée. C'est une beauté décrite dans l'aura d'une douceur maternelle, mais qui origine pourtant d'une castration réelle aux connotations morbides. Lucie rayonne de joie et de beauté, mais elle souffre intérieurement de la mort de sa sœur, « arrachée » à ses parents avant sa naissance. Elle se sent comme le double fantomatique de sa sœur décédée : « Il n'y avait pas de doute pour elle : elle était morte, enterrée, et condamnée, tels les revenants des contes, à poursuivre sur terre la pseudo-existence des fantômes » (MA, p. 178). Après le départ d'Ambroise, elle fait une analyse qui met à jour sa souffrance de n'être aux yeux de ses parents qu'une *revenante*. Sa thérapie est vécue comme une castration<sup>156</sup> qui la prive de la folie hallucinatoire<sup>156</sup> qui lui donnait couleurs et vie. Ainsi, lorsque Ambroise la revoit plusieurs années plus tard, il la

---

<sup>155</sup> C'est nous qui soulignons. Le même texte se retrouve aussi dans *Le Tabor et le Sinai* (p. 159).

<sup>156</sup> Lucie hérit la poupée de sa sœur décédée qu'elle a trouvée par hasard dans une vieille malle au grenier alors qu'elle avait environ dix ans. Cette poupée représente « à la fois sa sœur disparue et enfermée par la mort dans une éternelle enfance, et un double d'elle-même » (MA, p. 179). Lucie la traîne partout avec elle. Prenant une place démesurée dans sa vie familiale de jeune adulte, elle lui permet tout de même de vivre à peu près normalement dans un équilibre fragile : « Les attentions qu'elle lui prodiguait avaient pour but de conjurer et d'apprivoiser cette ombre qui s'ouvrait sous chacun de ses pas » (MA, p. 179).

reconnaît à peine. Elle a perdu toute sa fraîcheur, elle est devenue « une femme de verre, transparente elle-même, froide et incolore » (MA, p. 174), une *mère morte*.

L'arrachement dans cette description s'ouvre sur l'image de Kronos, le fils, qui castré son père à l'aide d'une faucille. De cet arrachement naît la déesse de l'amour. Freud associe la castration à la méduse en raison des multiples serpents sur sa tête comme autant d'appendices phalliques qui sont la représentation démultipliée du sexe masculin trouvé manquant chez la femme : « L'effroi de la méduse est donc effroi de castration, qui est rattaché à la vue de quelque chose. À partir de nombreuses analyses nous connaissons cette occasion, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque-là ne voulait pas croire à la menace, vient à voir un organe génital féminin<sup>157</sup> ». Le regard peut tuer d'un seul coup. Il peut figer et changer en pierre. Il est source d'anéantissement et porteur de mort. C'est le bouclier de Persée, sorte de miroir, qui sera le seul recours possible pour échapper au regard meurtrier. Ce n'est pas tellement voir qui est dangereux ici, mais bien être vu par l'autre. Le héros se sert de son bouclier pour se protéger du regard mortifère de la méduse, le renvoyer en miroir sur elle-même et ainsi la tuer de son propre sortilège. La décapitation qui s'ensuit constitue la preuve tangible de l'exécution.

L'*arrachement* peut s'observer aussi en mettant en parallèle l'histoire de « Lucie ou la Femme sans ombre » avec celle de « La Fugue du petit Poucet ». Dans cette dernière, ainsi

---

<sup>157</sup> Freud, Sigmund, *Œuvres complètes*, t. XVI, PUF, 1991, p. 163.

que nous l'avons vu précédemment, le petit Pierre, en conflit avec un père antipathique ennemi de la nature, s'enfuit de chez lui et trouve refuge dans le lit de Logre, hippie sympathique, sorte de *mère-phallique* qui sera à la fin du conte arrêté par les autorités pour détournement de mineur. Après son aventure dans les bois, Pierre pourra tout au moins garder les bottes offertes par Logre, qui lui permettront de voyager en rêve. L'histoire de « Lucie ou la Femme sans ombre » est semblable. Le jeune Ambroise a un père détestable, « incapable d'établir un quelconque dialogue » (MA, p. 157) avec son fils, et ce dernier fugue comme le petit Pierre. Il se réfugie dans la maison de sa maîtresse d'école et est lui aussi *initié* dans un lit, celui de Lucie où il goûte un innocent bonheur « jamais retrouvé » (MA, p. 159) : « Je crois que je buvais directement à sa source le lait de tendresse qu'elle trouvait le moyen de distribuer à toute sa classe par ses leçons et sa présence » (MA, p. 159). Comme Logre, Lucie sera accusée de détournement de mineur par le père bafoué qui se venge et la dénonce. Comme Pierre, Ambroise est ramené de force à la maison paternelle, *arraché* à l'intimité paradisiaque et replongé dans un « désert affectif » (MA, p. 157). Dans l'Œdipe, le père a le rôle de l'« arracheur ». Tant que les choses se jouent entre la mère et le fils, le père reste dans l'ombre, mais à l'heure œdipienne, il vient interdire la mère au fils. Il devient l'agent *arracheur* en s'interposant symboliquement. Le *nom* du père par lequel s'opère la rupture est un *non* à la possession de la mère par le fils.

Dans *Le Médianoche amoureux*, une histoire fait écho en mettant en scène un père, représentant de la Loi, qui *arrache* l'enfant à son plaisir. Alors qu'il se préparait à



photographier un paysage floral, Anselme décrit sa rencontre inopinée avec Blandine, une fillette arrivée dans son jardin avec sa jeune amie pour récupérer son chien en cavale :

Elles s'enfuirent en riant, entourées par les bonds joyeux du briard, et je restai seul, ébloui et un peu triste, avec ma chambre 4X5 inch et mes lavandes que les bourdons avaient définitivement abandonnées. Quoi de plus mélancolique qu'un photographe qui n'a plus rien à photographier, ayant laissé échapper la seule image qui compte désormais à ses yeux? (*MA*, p. 129)

Le narrateur est complètement séduit, aveuglé par l'éclat de cette jeunesse tout en fraîcheur et en beauté, mais cette apparition ne dure qu'un moment. Les deux jeunes filles sont bientôt arrachées au photographe, creusant d'autant sa solitude. L'objet apparaît ici irrémédiablement perdu, l'image s'est envolée avant même de prendre forme. Blandine revient par la suite visiter le narrateur qui réussit alors à la passer sous les flashes de son appareil. Ils se revoient à quelques reprises, puis les visites cessent et c'est le père qui soudainement apparaît, comme une ombre « qui veillait sur [Blandine] et l'entourait d'une atmosphère d'autorité sourcilleuse » (*MA*, p. 133). Il vient signifier au narrateur l'interdiction de voir sa fille. Dans un registre œdipien modifié, où le père par personnage interposé reprend à son compte l'interdit d'inceste, la Loi impose encore ses contraintes. Pourtant ici des aménagements seraient possibles, un adoucissement aux rigueurs œdipiennes pourrait être envisagé, si Anselme acceptait un compromis étonnant, celui de brouiller les limites permises en hébergeant chez lui toute la famille de Blandine. Ce que le narrateur refuse sans hésitation aucune. La Loi est respectée. La perversion n'est pas retenue.

Dans « Tupik », qui met en scène le désir de ne pas grandir, on retrouve aussi l'épreuve de la castration. Attribué par le père après des baisers forcés, le surnom de « Tupik » provient de l'exclamation du fils – « Tu piques! » (CB, p. 69) –, révolté par « ses manifestations de tendresse [qui] ressemblaient à des punitions » (CB, p. 69). Après avoir observé ses parents et fait certaines déductions, le jeune garçon décide qu'il préfère ressembler à sa mère plutôt qu'à son père. Dégoûté par ce qu'il a vu dans les toilettes des hommes, il refuse la masculinité et choisit l'automutilation : « Mamouse poussa un hurlement de bête en le voyant sortir son petit robinet d'enfant et en approcher le rasoir. Le sang jaillit, Tupik tendait maintenant à Mamouse par-dessus la table un peu de chair recroquevillée » (CB, p. 84). La castration constitue la finale du conte. Elle est préalablement présentée dans le récit comme une menace. Le jeune garçon, en effet, que la virilité adulte puante et poilue révulse, continue de mouiller son lit comme un bébé et se fait gronder par sa gouvernante en des termes qui rappellent le trauma décrit par Tournier : « Elle le menaça, s'il continuait, de faire revenir le chirurgien qui l'avait opéré des amygdales. Cette fois ce serait son petit robinet qu'on lui couperait! » (CB, p. 79) Il est facile de saisir ici la violence de l'intimidation en regard de l'ablation des amygdales. Ce passage à l'acte s'apparente à ce que Lacan appelle la *forclusion* : le défaut d'un signifiant fondamental, rejeté de l'ordre symbolique, qui reste hors de l'inconscient du sujet, qui ne peut donc pas faire retour de l'intérieur, mais qui réapparaît dans le réel. La castration n'est alors plus une épreuve psychique, mais une menace inscrite dans le réel du corps. L'automutilation sentie comme inéluctable par Tupik lui impose une castration dans sa chair et non, comme il se devrait, sur le plan symbolique. À rapprocher des convulsions de Tournier enfant chez le boucher dans l'épisode de

l'arrachement des amygdales. Castration extériorisée, bloquée au trauma corporel, inscrite dans la chair vive et *pantelante* du sujet.

Un autre épisode de « Tupik » décrit aussi un arrachement, lorsque le petit garçon demande à sa mère de lui laisser ses gants comme une partie de son corps :

Et elle avait consenti, elle avait laissé tomber dans le petit lit ces *dépouilles* de chevreau noir, souples et tièdes comme des peaux vivantes fraîchement arrachées, et l'enfant avait enveloppé son corps de *ces mains vides*, les mains de maman, et il s'était endormi sous leur caresse<sup>158</sup> (CB, p. 71).

Les *mains* de la mère cependant sont *vides*. Les gants sont le fantôme de la mère, le corps transitionnel qui permet à l'enfant de supporter l'absence et de faire comme si le manque était colmaté et la mère encore présente. Présence obtenue à *l'arraché* pourrait-on dire, qui force le corps de la mère à se donner en pâture, telle une proie pour un vampire.

Chez Tournier, l'arrachement des amygdales, épreuve initiatique qui court dans toute son œuvre, est comparé à l'éclat de l'astre solaire : « Cette sanglante mésaventure dont s'éclabousse mon enfance comme d'un grand soleil rouge, je n'ai pas fini de la ruminer et d'en tirer toutes sortes de questions, d'idées, d'hypothèses » (VP, p. 19). Cette mutilation vécue dans une grande souffrance se convertit en sacré dès lors qu'elle est associée à la lumière de Dieu sur le mont Tabor que Tournier décrit ainsi : « "Son visage resplendissait

---

<sup>158</sup> C'est nous qui soulignons.

comme le soleil", nous dit Matthieu » (*TS*, p. 11). L'éclat du soleil divin qui se teinte de sang figure dans *Le Roi des aulnes*, lorsque Tiffauges est *éclaboussé* d'un enfant qui explose littéralement sous ses yeux :

Je n'ai rien entendu. J'ai vu une lueur blanche flamber tout à coup à la place de l'enfant, et, aussitôt après, une bourrasque rutilante, une rafale de sang gazeux m'a enveloppé et m'a précipité au sol. [...] ce farouche *baptême* a fait de moi un autre homme. Un grand soleil rouge s'est levé tout à coup devant ma face. Et ce soleil était un enfant<sup>159</sup> (*RA*, p. 544).

Le « grand soleil rouge » permet le rapprochement de ces deux passages, comme deux expériences traumatisantes. L'évènement – baptême par le sang – est arrivé soudainement, sans préparation. Le baptême est un rituel sacré, initiatique, où le sujet est purifié, lavé de son état ancien pour naître à une vie nouvelle. Il est souvent associé à l'eau salvatrice qui représente la vie et la *mère-mer*, élément essentiel et vital : « [...] toute vie vient de l'eau » (*MI*, p. 82). Toutefois, ce dernier élément est remplacé ici par le sang, substitution faite sans doute dans une tentative de rejouer cette scène terrorisante de la petite enfance pour s'en purifier. Transfiguration de la plaie pour en faire quelque chose de positif. L'enfant est au premier plan de cet épisode, c'est lui le soleil sanglant offert à l'autre comme un don régénérateur.

Le bain de sang se rapporte aux légendes vampiriques et en particulier à Erzsébet Bathory, surnommée la comtesse sanglante, qui, sous la croyance que le sang apportait beauté

---

<sup>159</sup> C'est nous qui soulignons.

et jeunesse à la peau, se baignait prétendument dans le sang de jeunes servantes persécutées, en une sorte d'hémothérapie<sup>160</sup>. Ce *traitement* vampirique qui utilise le sang pour tenter de vivre jeune éternellement se rapproche du *soleil rouge* représenté dans la finale de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où Robinson est baigné par l'éclat des rayons solaires : « La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamants<sup>161</sup> » (p. 254). La luminosité, associée au mot « fauve » qui représente d'abord une couleur dans ce passage, rappelle aussi le *feu* et les dents du félin qui déchiquètent et morcellent de même que les crocs du vampire. Le *soleil rouge* de l'enfance donne des « yeux de diamants », c'est-à-dire des yeux qui, comme la pierre précieuse, brillent d'un éclat éternel, mais aussi des yeux devenus froids et durs, des yeux indifférents que personne ne peut atteindre par le regard, et qui, tel un miroir, renvoient le reflet de ceux qui s'y penchent, des yeux qui n'apportent aucune chaleur, aucune vie. Le masque aux yeux de diamants peut aussi rappeler l'image du photographe, prêt à capter des images, le regard bien à l'abri derrière les lentilles de son appareil. La photographie permet aussi de rejouer la scène du baptême lumineux :

Sur le quai un gamin s'amuse à aveugler les passants avec un éclat de miroir. Je lui demande d'envoyer son rayon dans l'objectif de mon appareil, et j'imagine à l'avance la photo qui sortira de cette rencontre : une explosion blanche surmontée par une tête hirsute et hilare au grand rire ébréché (RA, p. 170).

---

<sup>160</sup> Valls de Gomis, Estelle, *Le Vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe*, Pays de la Loire, Éditions Cheminements, p. 52.

<sup>161</sup> Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier affirme que c'est le contact avec son île-mère qui assure une jeunesse à Robinson : « L'île obéissant à l'injonction océane baigne dans l'éternité. [...] L'homme-île qu'est devenu Robinson participe pleinement de ces privilèges. Il jouit d'une jeunesse éternelle. [...] Si Robinson refuse de quitter Speranza, c'est parce qu'il pressent le terrible coup de vieux qu'il attraperait en réintégrant la société » (p. 300).

Grâce aux rayons solaires, c'est le miroir qui crée l'explosion imaginaire<sup>162</sup>. Il démultiplie les reflets scintillants. L'enfant utilise le miroir de façon ludique en s'amusant à aveugler les passants, c'est-à-dire à les empêcher de bien voir. Il joue à entraver un regard juste et franc, il leur blesse les yeux. La photo permet d'inscrire avec exactitude une image sur la pellicule, c'est le moyen de forcer, l'espace d'un moment, l'image à se fixer, l'instabilité identificatoire à s'amarrer. C'est une façon de capturer et d'immortaliser l'image de l'enfant dans le soleil, présentée comme Jésus sur le Tabor, une « figure blanche et étincelante dévoilée dans son éternité » (*TS*, p. 113). La photographie est fidèle au réel, du moins à un instant du réel, mais dans ce semblant d'insouciance heureuse, l'enfant divin et lumineux n'apparaît pas tout à fait indemne, il a une fêlure, un sourire *ébréché*, des dents cassées, un manque qui a laissé sa marque sur la pellicule.

---

<sup>162</sup> Rappelons ici le miroir du Diable d'Andersen, qui empêche une vision juste des choses et avec lequel les diabolins s'amusent avant qu'il n'explose.

## CHAPITRE V : L'IMAGE ET LE SIGNE

### 5.1 La photographie

Tel que l'envisage Tournier, le photographe est un créateur et, au même titre que l'écrivain, il présente, élabore, déploie sa vision du monde :

Pour approcher le mystère de la création photographique, il est intéressant de réfléchir sur le double sens du mot *inventer*. Inventer, c'est bien sûr créer, faire sortir du néant. Mais c'est aussi – selon un sens archaïque et qui n'est plus usité que par les juristes – découvrir une chose existant au préalable. L'homme qui déterre un trésor dans son jardin est appelé juridiquement *l'inventeur* de ce trésor. Le photographe est un inventeur selon ce double sens. Car ce qu'il photographie existait bien avant lui – sinon comment l'aurait-il photographié? Mais en même temps, par une curieuse magie, il impose sa vision au monde, il l'oblige dirait-on à lui fournir des images qui sans lui n'auraient jamais été (*CM*, p. 92).

À la manière du photographe qui travaille essentiellement avec l'image, Tournier *découvre* des photos, récits, mythes, fragments d'œuvres, et les *invente* en les réécrivant, en les mettant à ses couleurs, dans des mises en scène imaginées par lui. Comme la photographie, monde d'apparence et de représentation, l'univers de l'hystérique est un espace fictionnel où le sujet invente son image. L'hystérique est un histrion à la recherche du rôle qui lui donnerait une assise stable et mettrait fin à sa quête d'identité. La photographie permet de fixer la réalité,

mais dans l'instant précis de sa fugacité. Dans une image qui pérennise ce qui pourtant est destiné à s'effacer.

### 5.1.1 Les images et les mots

Chez Tournier, l'importance de l'image se révèle entre autres dans le nombre de ses écrits en collaboration avec des photographes ou des dessinateurs. Dans la structure de ses ouvrages, la prédominance du texte ou de l'image n'est pas toujours évidente. Dans *Vues de dos* et *Le Crépuscule des masques*, le texte se veut carrément une explication ou une *lecture* de la photographie. Tournier affirme dans la préface du *Crépuscule des masques* : « [...] je me suis risqué à aligner des mots qui me paraissaient dictés par l'image. Le présent livre est né de cette dictée » (p. 9). Proche de la traduction d'un langage dans un autre, la *dictée* suggère une dépendance du sujet de l'écriture à l'image convoquée. Dans *Miroirs* par ailleurs, ouvrage collectif où quatre-vingt-trois auteurs ont rédigé un texte inspiré de leur portrait pris par Boubat, les choses sont différentes. Les mots ne rendent compte de l'image que partiellement, comme si un reste devait être passé sous silence. Sur le portrait de Tournier, en effet, un jeune garçon est assis près de lui, comme arrivé là par hasard et dont le texte – qui accompagne la photo – ne parle pas. Un enfant est là dont personne ne cautionne la présence.

Dans *Des Clefs et des serrures*, il est plus difficile de savoir précisément lequel de la photo ou du texte a préséance ou sert de référence à l'autre, mais au fil des pages, un certain



équilibre s'installe entre les photos et les textes. Cependant, dans *Le Vagabond immobile*, l'image et le texte ne sont pas toujours liés de façon claire. C'est le plus souvent comme s'il s'agissait de deux discours indépendants qui se côtoient, mais qui ne parlent pas toujours des mêmes choses, deux réflexions parallèles, celle de Tournier pour l'écriture et celle de Jean-Max Toubeau pour les croquis, deux voix qui ne s'inspirent pas forcément l'une de l'autre, qui ne se rejoignent qu'à de rares occasions seulement.

### 5.1.2 La prédation photographique

Chez Tournier, la création photographique peut prendre des chemins différents selon les deux sortes de photographes : celui qui attend le moment propice pour fixer sur la pellicule un instant magique et celui qui contraint dans une scène la nature à adopter sa vision du monde. Le « pris-sur-le-vif » est appelé par Tournier dans *Le Tabor et le Sinaï* la photo *a posteriori*, alors que la photo *a priori* représente un cliché « où tout a été prévu, étudié, calculé » (p. 178). Tournier raconte le travail *a priori* de mise en scène effectué par son ami Arthur Tress pour le photgraphier :

Arthur [...] me supplie d'enlever ma chemise. Puis de pousser devant moi un immonde chariot de fonte, remisé là et visiblement affecté au transport des ordures – dans lequel il a convaincu le petit de se recroqueviller, en fermant les yeux et en ouvrant la bouche (*CM*, p. 11).

Au dire de Tournier, cette mise en scène s'avère *choquante*, c'est-à-dire qu'elle détonne, qu'elle est comme à côté de ce qui devrait être. Il avoue ne pas s'y reconnaître du tout. C'est que le photographe a choisi de représenter un de ses personnages, l'ogre Tiffauges qui emporte un enfant pour le dévorer, plutôt qu'un portrait de l'auteur proprement dit. Toutefois, cette réalisation aurait tout pour rejoindre l'auteur qui, comme nous l'avons vu dans l'analyse du *Vent Paraclet*, endosse bien plus facilement, à travers la création, l'existence de ses personnages que la sienne propre. Le regard du photographe qui propose une image de Tournier déformée, difforme, transformée en celle de son personnage, peut évidemment faire peur, mais s'avérer en même temps nécessaire, car mieux vaut pour le sujet être regardé de travers que d'être ignoré. Tel l'enfant qui n'arrive pas à rencontrer le regard rassurant de la mère, le sujet hystérique va rechercher en vain, à travers des leurres et des substituts, la caution de son identité. Il a constamment besoin de retoucher les choses pour les mettre à sa convenance, comme s'il devait réparer une continuelle inadéquation entre son désir et la réalité.

Comme moyen de diriger le regard et de capturer des parcelles du monde, le processus même de la prise de photo représente une agression évidente. Tournier interprète cette photo de lui à l'ombre de Tiffauges comme une violence :

[...] dans le portrait au chariot, la personnalité agressive et sado-masochiste du photographe Arthur Tress recouvre comme un masque celle, devenue méconnaissable, du photographié Michel Tournier. Cela ressemble à un phénomène de possession démoniaque. Le démon de Tress s'est introduit dans le corps de M.T., et lui dicte des expressions et des conduites qui sont propres au seul A.T. (*CM*, p. 15)

Tournier interprète les choses à son avantage. C'est le photographe qui est en faute : il prend *possession* de son modèle en lui imposant sa personnalité et son style. Il avale littéralement le photographié. Pourtant, la projection est ici bien marquée : les noms s'effacent, ne restent plus que les initiales, ce qui soulève l'ambiguïté de la référence dans cet A.T. qui renvoie manifestement encore à Arthur Tress, mais tout autant aussi à Abel Tiffauges. Cela n'échappe sans doute pas à Tournier<sup>163</sup> qui devient un peu, le temps d'une photo, son ogre Tiffauges, métamorphose permise par la mise en scène de son ami photographe. S'effacer sous le masque de l'autre est à la fois un renoncement et un avantage. L'hystérique le sait, qui est prêt à se perdre lui-même pour mieux se retrouver dans l'autre.

La photographie prédatrice représente néanmoins une réelle menace. Elle porte atteinte à l'intégrité de l'être, vide le modèle de sa substance tel le vampire suceur de sang. Cette prédation se devine dans l'analyse que Tournier fait de la société contemporaine à travers l'image publicitaire :

Cet effet destructeur de la photographie [...] s'exerce également sur les hommes et les femmes. Les vedettes des magazines, du cinéma et de la télévision sont rongées de l'intérieur par les images. Très vite elles n'ont plus ni chair ni os. Ce sont des ectoplasmes qui continuent à s'agiter sur les écrans et devant nos yeux, mais ils ne vivent, ne jouissent, ni ne souffrent humainement (C, p. 299).

---

<sup>163</sup> Avec ironie, Tournier admet que cette photographie d'Arthur Tress est quand même une certaine facette de lui : « Oui, messieurs dames, il existe un autre Tournier, et je n'en veux pour preuve que cette seconde photo, prise en ce même été 79, où je ruisselle d'exquise affabilité. [...] En somme, Mr. Hyde et le Dr Jekyll... » (CM, p. 12).

L'image *inventée* que les vedettes projettent finit par les détruire. Le phénomène s'explique par le fait que le public se délecte de cette fausse coquille créée pour faire croire à un idéal de perfection, mais à laquelle les vedettes sont par ailleurs assujetties : « La foule prend possession de son idole, et elle la détruit. Son suc digestif c'est l'image » (C, p. 299). Pour échapper à ce danger de l'image ogresse, Tournier propose, dans *Le Vol du vampire*, une image dérivée : c'est le livre qui prend possession de son lecteur pour s'abreuver tel un vampire « de sa chaleur et de ses rêves » (p. 10). Ce n'est donc plus la foule qui *vampirise* l'image de l'auteur, mais plutôt l'œuvre qui se nourrit de l'imaginaire des lecteurs. Leur regard complice permet à l'œuvre d'exister.

Dans « Les Suaires de Véronique », Véronique, passionnée de photographie, fait des expériences avec Hector son modèle qu'elle couve et contrôle entièrement : « Véronique posa sur lui un regard possessif, puis elle me regarda avec un air de triomphe. C'était son œuvre [...] » (CB, p. 164). Elle photographie Hector, tire de lui des images et crée une œuvre, mais elle consomme en même temps son modèle. Le destin d'Hector entre les mains de Véronique est cruel. La lettre enfantine, qu'il lui écrit avant de s'enfuir, le représente comme une victime impuissante que la photographe a vidée de son énergie vitale :

Vingt-deux mille deux cent trente-neuf fois quelque chose de moi a été arraché pour entrer dans le piège à images, votre « petite boîte de nuit » (camera obscura), comme vous dites. [...] Est-il besoin de dire que tout cela n'aurait pas été possible si j'avais gardé ma dent? Mais, pas folle, vous me l'aviez fait enlever, ma dent magique (CB, p. 166).

Hector a compté toutes les photos prises à même son corps et croit que c'est la perte de son gri-gri qui l'a empêché de pouvoir se protéger de l'agression de l'appareil vampirique qui lui a pris peu à peu sa vie même. Dans ce rapt de l'image se profile la castration, dans la violence faite à Hector par la toute-puissante Véronique qui s'est approprié la dent porte-bonheur. Elle est sans doute le personnage féminin de Tournier le plus menaçant. Dans *Le Crépuscule des masques*, Tournier explique l'étymologie de son prénom en faisant référence au texte biblique :

Jésus montant au Calvaire a rencontré Véronique. Le nom de cette femme pieuse de Jérusalem veut dire : *image vraie*. Véronique a essuyé avec son voile le visage ruisselant de sang, de larmes et de sueur de son Sauveur. Et le miracle s'est produit : le visage de Jésus imprima son image sur le voile de Véronique. C'est elle, une femme, et nul autre – ni Niepce, ni Daguerre – qui a inventé l'image vraie, l'image photographique (p. 172).

Ce passage décrit la sixième station du chemin de croix chrétien. C'est grâce à la compassion de Véronique que le miracle a pu se produire et que le voile a conservé l'image de la face divine. Mais la compassion n'exclut pas la violence de l'agression. Sous prétexte de faire des photos plus vraies que son modèle, la Véronique de Tournier finit par détruire Hector. La vie du modèle s'incarne dans la création qui le tue<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Ainsi en est-il dans *Le Portrait ovale* d'Edgar Allan Poe et dans « Tristan vox » de Tournier. Toutefois dans ce dernier récit c'est le créateur lui-même, Félix Robinet, qui a l'impression de mourir au profit de l'œuvre que représente Tristan vox, le personnage imaginaire qu'il a créé au fil des jours dans son studio radiophonique.

Dans *Le Roi des aulnes*, comme nous l'avons vu, Tiffauges s'intéresse à un enfant pour mieux photographier sa blessure au genou<sup>165</sup>. Sous l'œil de la caméra, l'enfant blessé souffre et se fige. Comme Tiffauges, Véronique se nourrit de la souffrance qu'elle emprisonne dans son appareil photographique. Siège de tous les désirs, le regard happe les objets qu'il fait exister. Œil fidèle qui regarde sur commande, capture sa proie et en emporte des morceaux. L'œil ne frôle pas seulement, il pénètre et procure plaisir et ravissement. Comme la lecture, la photographie appelle le regard de l'autre pour donner vie à l'œuvre. À celui qui pose les yeux sur elle, la photo livre des fragments du modèle, morceaux du sujet avalés par l'appareil qui est présenté comme « une bouche noire qui prend et qui garde avec une rapidité foudroyante » (CS, p. 100), une bouche vorace que Tournier lui-même évite le plus possible : « Quand on me demande la permission de me photographier, je réponds : " Oui, mais vite, et surtout ne m'envoyez pas les photos! " » (VL, p. 151) C'est donc plus une épreuve consentie par pure politesse qu'un plaisir proprement dit. Mieux vaut d'ailleurs capturer qu'être capturé. C'est peut-être ce qui explique pourquoi, au dire de Tournier, très peu de photographes font de l'autoportrait (CS, p. 99).

---

<sup>165</sup> Nous rappelons ici la citation en question : « Je fais pivoter l'enfant d'un quart de tour. [...] Agenouillé devant cette petite statue en souffrance, j'achève le film dans une sorte d'ivresse heureuse dont je ne suis pas maître. [...] Je laisse tomber mon rollei au bout de sa courroie, je passe mon bras droit sous les genoux du blessé, mon bras gauche sous ses aisselles, et je relève mon frêle fardeau » (p. 173).

### 5.1.3 La vue, le regard et la représentation

L'autoportrait et la photographie appellent la représentation qui convoque l'œil, la vue et le regard. L'œil, organe de la vue, permet le regard. Abordé dans sa dimension pulsionnelle, le regard est ce qui apparaît soudainement dans le champ de la vision quand quelque chose est mis en jeu du côté du désir. Cette visée du désir est toujours un immense ratage, un jeu de trompe-l'œil nous dit Lacan, où « jamais tu ne me regardes là où je te vois » et, inversement, où « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir<sup>166</sup> ». Le sujet conscient de la vision s'oppose au sujet inconscient qui va instaurer le regard comme éclat d'un objet définitivement perdu. Le regard est, en effet, ce « quelque chose [qui] glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé<sup>167</sup> ». Il éclipse la vision et est toujours comme un aveuglement. Dans *L'Être et le néant*, Sartre souligne l'opposition entre le regard et l'œil, support du regard :

[...] mon appréhension d'un regard tourné vers moi paraît sur fond de destruction des yeux qui me « regardent »; si j'appréhende le regard, je cesse de percevoir les yeux : ils sont là, ils demeurent dans le champ de ma perception, comme de pures *présentations*, mais je n'en fais pas usage, ils sont neutralisés, hors-jeu, ils ne sont plus objet d'une thèse, ils restent dans l'état de « mise hors circuit » [...] <sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 95.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>168</sup> Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 297 (coll. « Tel »).

Ainsi, lorsque l'autre me regarde, je le vois me regarder, mais il est m'est impossible de dire, par exemple, la couleur de ses yeux à ce moment précis : « Le regard d'autrui masque ses yeux, il semble aller *devant eux*<sup>169</sup> ». La quête du regard de l'autre est primordiale pour l'hystérique qui est appendu à l'amour. C'est dans cette image de lui, perçue dans le regard de l'autre auquel il s'attache, qu'il plonge éperdument, dans une constante recherche pour trouver qui il est comme objet d'amour.

Dans *Les Météores*, Alexandre décrit la séduction amoureuse comme la prise de possession de l'autre, objet de désir :

Mais qu'un jeune homme surgisse derrière moi, je me retourne, aussitôt averti par un secret instinct, et le balayant d'un regard apparemment distrait, dans l'instant, je le flaire, je le déshabille, je le reconnais centimètre par centimètre, je le pèse, le soupèse et le baise (p. 97).

Instrument de séduction, le regard permet de capturer l'objet du désir. Dans une caresse invasive, il approche sa proie, la possède déjà, saisie animale, violemment instinctive. Le regard devient une arme de chasse : « Je l'avais vu et j'avais vu qu'il m'avait vu le voir, délicieux et vertigineux miroitement qui fait du chasseur une proie et du gibier un prédateur » (*LM*, p. 108). Le désir s'intensifie par le jeu des regards croisés. Désir du désir de l'autre. Désir éminemment hystérique.

---

<sup>169</sup> *Loc. cit.*



Dans son ouvrage sur la saisie des choses de ce monde, Pierre Ouellet affirme que le regard est un « *organe de reproduction* »<sup>170</sup>, puisque « le monde s'y multiplie, mais en images »<sup>171</sup> et parce que là s'affirme le désir de l'incorporer :

Une source obscure gicle des profondeurs du corps à chaque regard que je lance, d'où vient l'élan grâce auquel il peut viser un but, une cible. *Analogon du désir*, le regard se tend, poussé par quelque afflux, vers un objet qui lui échappe, essentiellement, mais l'attire. C'est pourquoi tant de sensualité reste, remontée de la chair, accrochée à jamais aux regards que l'on lance, même les plus désespérés [...]. Le fond ténébreux des sens, arrière-boutique des mondes apparents, donne corps au regard, comme l'obscur désir fait de chaque partie de soi, comme par la flèche la cible lointaine, tient tout entier à l'arc du corps propre, que la nuit des sens tend à tout rompre, visant le point du jour où le visible sera touché par le regard, ou effleuré, frôlé<sup>172</sup>.

Le regard impose une captation des choses qui implique une grande subjectivité, il vagabonde, équivalent du désir qui s'échappe, jamais assouvi et tendu vers l'extérieur, pour s'approprier sensuellement une partie du monde. Tournier précise que le chasseur d'image et de chair doit quand même être prudent et se protéger du regard de l'autre : « Et puis il y a la prédation. Si la chasse est la grande affaire de ta vie – chasse à l'image, chasse à la chair – alors défense de te faire remarquer<sup>173</sup> » (*M*, p. 192). Pour devenir un bon chasseur, il faut disparaître aux yeux de la proie, se fondre dans le décor, devenir en quelque sorte transparent

---

<sup>170</sup> Ouellet, Pierre, *Voir et savoir : la perception des univers de discours*, Éditions Balzac, 1992, p. 313 (coll. « L'Univers des discours »).

<sup>171</sup> *Loc. cit.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>173</sup> Dans *Le Roi des aulnes*, Tiffauges dit que l'« artiste est expansif, généreux, centrifuge » et il poursuit en ajoutant : « Le photographe est avare, avide, gourmand, centripète. C'est dire que je suis photographe-né » (p. 168).

et se soustraire au regard de l'autre pour ne pas devenir proie à son tour. Bien que Tournier cherche à attirer et à fixer le regard des lecteurs sur ses œuvres, bien qu'il manifeste un besoin de l'autre pour cautionner son existence, l'écrivain souhaite garder une part d'ombre pour se protéger et ne pas être blessé. Il préfère se glisser dans la peau de ses personnages et ne se révéler que par scintillement. Dans *Le Vol du vampire*, Tournier cite Flaubert : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant. Qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » (p. 214). À l'abri derrière des masques, le sujet se dissimule et ne se montre que partiellement, par images sélectionnées avec application, par morceaux soigneusement choisis. Dialectique de l'exhibition et de la dissimulation, dans laquelle le lecteur *sent* l'auteur dans ses œuvres, aussi bien dans la narration qu'à travers les réflexions des personnages, mais n'arrive à le *lire* que partiellement et au prix d'un effort soutenu pour démasquer sa trace subjective.

Dans « Le Coq de bruyère », la vue et le regard sont intimement liés. En effet, la baronne perd la vue parce qu'elle ne peut accepter l'infidélité de son mari et qu'elle refuse de regarder ce qui lui fait véritablement honte. C'est la somatisation hystérique qui est représentée à travers ce personnage qui ne peut accepter les aventures extraconjugales de son époux et se retrouve atteinte de cécité. Elle obéit en fait inconsciemment à une injonction de son directeur de conscience qui lui avait dit : « Alors fermez les yeux! trancha l'abbé avec une autorité surprenante » (CB, p. 210). Le texte lui-même fait référence à la psychanalyse lorsque le baron se fera expliquer la maladie de sa femme en ces termes :

Donc vous voyez trois niveaux, expliqua-t-il avec des gestes au baron devenu attentif malgré lui, au sous-sol le ça, au rez-de-chaussée le moi, dans les étages le surmoi. Supposez maintenant qu'une sorte de relation s'établisse entre le sous-sol et les étages sans que le rez-de-chaussée en soit informé. Supposez que le surmoi adresse un ordre au-dessous de lui, mais cet ordre, au lieu de parvenir au moi, court-circuite le moi, et influence directement le ça. Le ça va obéir, mais comme une brute qu'il est. Il va obéir à la lettre, absurdement. Vous aurez alors des affections psychogènes, c'est-à-dire d'origine psychique, mais auxquelles le moi conscient et volontaire n'aura pas de part (*CB*, p. 248).

À l'aide de la métaphore de la maison – souvent présente dans les textes de Tournier –, le médecin explique ici au baron, comme à un enfant et de façon caricaturale, la deuxième topique de Freud. Complètement dépassé par les événements, le baron cherche seulement à savoir si sa femme simule la cécité. C'est la trahison de son époux qui fait souffrir sa femme. Dans sa cécité, le corps de la baronne transmet un message crypté, dont le but illusoire est d'être compris par l'autre. Solution de compromis, le symptôme somatique de l'hystérique se substitue à une représentation comme un souvenir, une idée ou une image, lorsque certains éléments refoulés tendent à réapparaître à la conscience. La représentation fut aussi l'affaire des patientes hystériques de Charcot à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui livraient un véritable spectacle en se donnant à voir dans des manifestations spectaculaires. Ces séances d'exhibition à la Salpêtrière ont d'ailleurs donné naissance à toute une iconographie<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> Jacqueline Carroy-Thirard écrit dans « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », *Psychanalyse à l'université*, t. 4, n° 14, Presse Universitaire de France, 1979 : « Il est classique de décrire la Salpêtrière comme une scène théâtrale où des patientes, dûment préparées, attirent un public hétéroclite de médecins, de gens du monde et de littérateurs » (p. 318).

En art, on peut définir la représentation *stricto sensu* comme « ce que l'on donne à voir » du latin *repraesentatio*, « action de mettre sous les yeux ». L'artiste recrée une image plus ou moins complexe du monde qui l'entoure, une interface symbolique entre lui et sa façon de percevoir le monde. Louis Marin décrit le concept de représentation en art en mettant l'accent sur l'objet manquant :

Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace)? Le préfixe re-importe dans le terme la valeur de substitution. Quelque chose qui *était* présent et ne *l'est* plus est *maintenant* représenté. À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici *présent* un donné, *ici* : image? Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place<sup>175</sup>.

L'art peut donner à voir une image en un temps et un lieu précis, comme une reproduction de l'objet représenté qui disparaît au profit de la représentation. La particularité de cette dernière repose sur l'absence du corps manquant, ce qui lui donne une valeur plus intense par-delà la mort :

[...] le portrait a pour source première de vaincre la mort. Plus encore qu'aux contemporains, c'est à la postérité qu'il s'adresse. Et l'entreprise n'est nullement vaine, si l'on considère la place qu'occupent dans notre vie tant de visages peints, sculptés ou photographiés dont les originaux ont disparu à jamais (*PP*, p. 168).

---

<sup>175</sup> Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 10 (coll. « L'Ordre philosophique »).

Ces copies sont des reproductions qui ont valeur d'originaux. L'original s'*incarne* dans la copie pour transcender la mort et ainsi accéder à une certaine éternité. Présence d'une absence. Et si c'était précisément ce que Tournier demande à ses œuvres? Pour essayer de surmonter un regard mortifère, pour réussir à s'inscrire en fragments identitaires qui pourront être lus et déchiffrés par ses lecteurs, ses œuvres s'inspirent d'originaux, les réécrivent ou encore prennent ancrage dans la vie quotidienne et dessinent des instantanés, comme de petits tableaux, pour entrer dans l'histoire littéraire et ainsi asseoir une identité, voire acquérir une certaine immortalité. L'art ne copie pas purement et simplement l'objet représenté, il le crée aussi dans le processus de représentation.

Se dessine alors l'opposition entre l'image mimétique, matérielle, qui se limite à l'apparence des choses, et l'image transcendée, divine et idéalisée présente dans la création. Dans *La Goutte d'or*, Mustapha décrit son art à un client qui s'étonne d'être photographié en studio alors que le vrai Sahara est à côté :

– Cher Monsieur, c'est toujours possible de vous photographier en train de marcher avec votre épouse dans le sable et les cailloux. Ça s'appelle de la photo d'amateur, de la photo touristique. Moi je fais du professionnel. Je suis un créateur. Je recrée le Sahara dans mon studio et je vous recrée par la même occasion (*GO*, p. 84).

Contrairement à une simple imitation du désert, dans ce lieu de création, imaginé et conçu par le photographe, les personnages et la réalité sont magnifiés et immortalisés, un peu à l'image des papillons de Maalek épinglés dans leur cage de verre. Dans « Les Suaires de Véronique », la jeune femme affirme que ses photos ne sont pas une simple imitation de son

modèle Hector, mais donnent à voir sa beauté jusque-là dissimulée : « Or cette beauté [souligne l'héroïne] les photos ne la dévoilent pas, elles la créent » (CB, p. 156). Grâce à quelques expériences photographiques, opérations de métamorphoses complexes<sup>176</sup>, le modèle s'incarne dans l'image qui devient création. Même si Hector y laissera sa peau, la photographie côtoie la vie, puisqu'on peut dire que Véronique crée, enfante, donne naissance à Hector<sup>177</sup> – qui n'était rien selon ses dires avant qu'elle ne le prenne en charge – que le narrateur aperçoit endormi, dans une position ovoïde, dans sa chambre toute blanche comme « une coquille d'œuf » (CB, p. 164). Dans ce cas, l'enfant ainsi *créé* est la victoire toute puissante de l'image.

Pour exister, l'écriture tourniérienne choisit aussi parfois d'analyser ou de commenter le travail de créateurs, photographes et peintres admirés. Louis Marin explique *l'ekphrasis*, cette « description d'œuvres d'art fictives ou réelles, une description entendue comme un exercice littéraire et poétique de haute volée<sup>178</sup> » en relation avec le regard et la perception hautement subjective de celui qui regarde :

Le regard n'est pas ce faisceau de rayons abstraits qui, d'un point de vue déterminé, balaie la surface dans un certain ordre de succession. Plus qu'une projection du spectateur, il est acteur du tableau dans le tableau, un acteur d'écriture – comme si l'écrivain (ou son

---

<sup>176</sup> « Véronique expliquait qu'après une série d'expériences de "photographie directe" sur papier, elle était passée à un support plus souple et plus riche, la toile de lin. Le tissu, rendu photosensible par une imprégnation de bromure d'argent, était exposé à la lumière. On y enveloppait ensuite le modèle, sortant tout trempé encore d'un bain de révélateur, des pieds à la tête, "comme un cadavre dans un linceul" précisait Véronique. La toile était enfin traitée au fixateur et lavée. Des effets intéressants de mordantage pouvaient s'obtenir à condition de badigeonner le modèle au bioxyde de titane ou au nitrate d'urane. » (CB, p. 170)

<sup>177</sup> « Voilà, me dit Véronique avec une nuance d'exaltation dans la voix, le vrai, le seul Hector! » (CB, p. 158)

<sup>178</sup> Marin, Louis, *Les Pouvoirs de l'image*, op. cit., p. 90.

interlocuteur) quittait le lieu de son point de vue pour se porter au point de contact du regard et du tableau, point de contact « personnifié », pointe de « style » dont les déplacements se transformeraient immédiatement en description. Le spectateur n'est plus point d'origine du regard. Il est décrit comme promeneur dans le tableau, un promeneur-descripteur, un écrivain d'espace et de lieux, un « chorégraphe »<sup>179</sup>.

Le lecteur-spectateur pénètre l'œuvre avec son propre bagage culturel et ses connaissances, il entre littéralement en elle et leur point de rencontre fait sens<sup>180</sup>. Grâce à sa « coopération interprétative<sup>181</sup> », il devient un créateur en mouvement dans le tableau comme dans « La Légende de la peinture », où les spectateurs se reflètent dans le miroir du peintre grec et *animent* ainsi l'œuvre du Chinois. L'écriture de Tournier invite de même ses lecteurs à participer à l'acte créatif :

Et comme toute création entraîne joie, il y a pour moi double joie : celle de créer et celle de susciter une cocréation chez mes lecteurs. J'allume un feu en moi qui me donne chaleur et lumière. Mais aussi, je le répands, et j'observe les millions de petites flammes tremblantes sur toute la terre que font mes livres dans les esprits et dans les cœurs (*PP*, p. 219).

Cette image associe sans conteste l'œuvre de Tournier au vent Paraclet, vent divin qui répand la bonne nouvelle chez tous les lecteurs, la disséminant en plusieurs lieux. Le Saint-Esprit – matérialisé en langues de feu au-dessus de la tête des apôtres – donne à ceux-ci la capacité

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>180</sup> Jean Fisette dans *Pour Une Pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ, 1996, affirme que « le signe réside autant dans l'objet que dans l'esprit; il est défini comme l'occasion de leur rencontre » (p. 80).

<sup>181</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, p. 78 (coll. « Le Livre de poche, biblio essais », n°4098).

de parler toutes les langues et ainsi permet une compréhension universelle. C'est le Saint-Esprit qui *féconde* la Vierge Marie comme l'œuvre *féconde* les lecteurs. Le regard du lecteur sur l'œuvre rend donc possibles l'échange et la communion, il est essentiel pour faire vivre l'image.

Dans « Pierrot ou les secrets de la nuit », l'importance du regard se pose par le choix des personnages de la Commedia dell'arte basée d'abord essentiellement sur le *voir* – le comique y est principalement gestuel – et aussi sur le spectaculaire qui lui est relié. L'écriture réflexive s'inscrit dans un texte spatialisé qui donne à voir à ses lecteurs des couches de sens, une épaisseur particulière de signifiants. Anne Besson dans *Littérature, modernité, réflexivité*, écrit que la « métaphore de la création comme cheminement permet de faire ressortir une caractéristique fondamentale du texte spéculaire, sa spatialisation, son intégration de la dimension du *voir* dans celle de *l'écrit*<sup>182</sup> ». Ces modalités que sont l'importance de l'image, du miroir et du regard de l'autre, la nécessité de conjuguer images et textes dans ses ouvrages, la volonté de concision<sup>183</sup> de l'écriture sont autant de reflets qui permettent l'émergence d'un travail sur l'image en trois dimensions dans un parcours signifiant spatialisé.

---

<sup>182</sup> J. Bessière, et M. Schmeling (sous la direction de), *Littérature, modernité, réflexivité*, Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 11.

<sup>183</sup> Dans les archives des *Cahiers de l'École alsacienne*, n° 46, du 18 juin 2009, gérés par Brice Parent et disponibles à l'adresse : <<http://www.ecole-alsacienne.org/spip/Avec-nous-Michel-Tournier.html>>, nous pouvons lire la phrase suivante de Tournier : « Non, je n'écris pas d'histoires pour les enfants, je cherche à écrire le mieux possible avec un idéal de concision et de limpidité et quand j'y parviens, eh bien, ce sont des livres que des enfants peuvent lire ».



#### 5.1.4 La spatialité tourniérienne

À l'encontre de la lourde et mortifère mélancolie, et ce, malgré toutes les désillusions, les textes de Tournier s'écrivent grâce à la pulsion de vie qui relance le désir, telle une spirale hystérique qui permet d'espérer combler le manque dans le mouvement même de l'écriture. L'acte de création est un appel à l'autre qui s'élabore en une construction dont la forme est longuement réfléchie<sup>184</sup>. Peu à peu, avec le temps et d'une œuvre à l'autre, les mouvements de l'écriture s'enchevêtrent, se tissent et se superposent partiellement, à l'image de la fugue présentée par Tournier dans *Le Vent Paraclet* et décrite comme le plus grand chef-d'œuvre de tous les temps :

La plus riche, la plus rigoureuse, la plus touchante qui fut jamais conçue de tête humaine et réalisée de main humaine, l'idéal insurpassable de toute création qu'aucun créateur – quel que soit son mode d'expression – ne devrait quitter des yeux, je veux dire l'*Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach (p. 128).

Cette description dithyrambique pose cette œuvre de Bach comme l'apothéose de la création.

La fugue n'est pas une pièce musicale où l'on ne retrouve qu'une suite de variations, mais

---

<sup>184</sup> Dans *Les Vertes Lectures*, Tournier reçoit la question : « Votre principal trait de caractère? » Il répond : « La lenteur. Mon immaturité a duré incroyablement longtemps – et je me demande si elle ne dure pas toujours. J'ai publié mon premier livre à quarante-deux ans. Je suis un énorme ruminant. Les sujets de mes romans et de mes contes doivent murir des années en moi pour que je puisse enfin me mettre au travail » (p. 149). Dans *Je m'avance masqué*, Tournier ajoute : « Un roman me prend cinq ans en moyenne, c'est très long » (p. 86).

plutôt des voix superposées<sup>185</sup>. Tournier précise que « l'œuvre s'édifie par développement, stretto, réponse, inversion, contre-sujet, coda, miroir » (*VP*, p. 128) et c'est bien ainsi qu'il entend lui aussi composer ses romans, avec un plan précis au départ et en développant peu à peu son sujet dans une spatialité qui donne du relief à son écriture. Todorov affirme que « lorsque nous lisons une œuvre, nous lisons toujours beaucoup plus qu'une œuvre : nous entrons en communication avec la mémoire littéraire, la nôtre propre, celle de l'auteur, celle de l'œuvre même; les œuvres que nous avons déjà lues et même les autres sont présentes dans notre lecture et tout texte est un palimpseste<sup>186</sup> ». Ce dernier terme est défini par Gérard Genette dans son œuvre du même nom comme un manuscrit ancien « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence<sup>187</sup> ». Le palimpseste est donc un texte écrit par les copistes du Moyen Âge sur un parchemin qui a été effacé, mais qui laisse tout de même entrevoir des traces du récit premier. Il laisse entendre une épaisseur supplémentaire de sens dont le lecteur ne peut pas faire l'économie. Tournier définit lui aussi le palimpseste en parlant de l'œuvre d'Enrique Marin : « Manuscrit sur parchemin dont on a fait disparaître l'écriture par lavage ou grattage pour l'utiliser à nouveau » (*TS*, p. 138). L'accent est donc mis sur la possibilité offerte de réutiliser un texte premier comme une sorte de recyclage en épaisseur.

---

<sup>185</sup> Cette conception rejoint bien le travail sur le mythe que Tournier effectue à la lumière de la définition qu'en donne Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale*, selon laquelle « un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes » (p. 240).

<sup>186</sup> Todorov, Tzvetan, Préface au *Grand code* de Northrop Frye, Paris, Le Seuil, 1984, p. 7 (coll. « Poétique »).

<sup>187</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 451 (coll. « Poétique »).

Pour éviter l'enlissement et relancer constamment le mouvement de l'écriture, les textes de Tournier s'inscrivent donc spatialement grâce à un parcours de lecture en épaisseur proposé aux lecteurs. Ces derniers sont sollicités par une lecture *scintillante* où les échos de passages déjà lus, où les traces de palimpseste sont autant de reflets qui constituent un processus signifiant. Le signe se fait et se défait. Cette façon d'envisager l'écriture rejoint les travaux sémiotiques de Charles Sanders Peirce, précisément là où il situe *l'interprétant*. Pour Peirce, le fonctionnement du signe est triadique. Signifier nécessite trois instances : l'objet (le référent), le représentamen (le signifiant) et l'interprétant qui produit leur relation (la signification). Le signe « s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé<sup>188</sup> ». L'interprétant permet au signe d'advenir, dans un processus de sémiose qui n'est pas figé. Comme Jean Fisette l'affirme dans *Pour une pragmatique de la signification*, « en comparaison avec la conception saussurienne du signe, la sémiotique peircéenne conduit à un assouplissement : le signe au lieu d'être une entité formée d'avance, devient un processus, un mouvement [...]»<sup>189</sup>. La sémiotique de Peirce est donc une théorie de la signification où le signe, toujours en mouvement, ne se constitue qu'à partir de l'autre, où la sémiose procède par abduction.

L'abduction, en anatomie, est un mouvement centrifuge qui éloigne un membre de la ligne médiane du corps. Dans le domaine de la pensée, l'abduction – différente de la

---

<sup>188</sup> Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 215.

<sup>189</sup> Fisette, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, *op. cit.*, p. 24.

déduction et de l'induction<sup>190</sup> – est une dynamique *inférentielle*. Ce type de raisonnement n'aboutit pas à une vérité, mais permet d'arriver à une hypothèse probable après l'observation de plusieurs faits comme dans les enquêtes policières ou les diagnostics médicaux<sup>191</sup>. Le parcours de sens proposé par les textes de Tournier appelle l'abduction, il demande à son lecteur idéal de combler les blancs laissés par la narration<sup>192</sup>, d'élaborer des hypothèses – parmi plusieurs possibles – de faire le pari de relier certains signes pour « inventer<sup>193</sup> » des séquences signifiantes. La lecture proposée n'est plus un déchiffrement de premier niveau et ne peut alors se conceptualiser seulement dans un système à deux dimensions. Il faut plutôt penser à un système avec un certain *volume*, à un mouvement d'avancée créatrice pouvant s'effectuer en trois dimensions, dans une organisation qui donne de l'épaisseur et où intervient toute une série de référents intertextuels.

Tout comme le signe de Peirce qui n'est qu'un mouvement, une *sémiosis ad infinitum*, la psychanalyse entend le symptôme comme le lieu d'un conflit inconscient à décrypter, une

---

<sup>190</sup> Dans la déduction, la règle est imposée aux faits. Par exemple, quand sur la route nous rencontrons un feu rouge, il y a obligation de nous arrêter. C'est la règle qui se justifie par elle-même. Les syllogismes appartiennent à cette catégorie de raisonnement. Dans l'induction, la règle résulte des faits. Par exemple, la présence de fumée indique un feu. C'est par l'observation répétée de faits dans la vie réelle que la règle a été induite.

<sup>191</sup> On peut trouver un exemple de raisonnement abductif dans *Zadig, ou la destinée*, lorsque le personnage, grâce à une observation attentive, réussit à formuler l'hypothèse que le soi-disant chien perdu de la reine est de fait une chienne qui vient d'avoir des petits, qu'elle est de race épagneule et qu'elle boite légèrement. (Voltaire, *Roman et contes*, « Zadig, ou la destinée » chapitre III : Le chien et le cheval, p. 28) Cet exemple est donné par Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, p. 264. Il y développe aussi le concept d'« abduction créatrice », où par l'observation de plusieurs faits, une loi peut être inventée *ex novo*.

<sup>192</sup> Par ailleurs, Eco souligne que l'interprétation repose sur la collaboration active entre l'auteur et son lecteur idéal dans *Lector in fabula*, *op. cit.*

<sup>193</sup> Comme nous l'avons vu, Tournier précise que ce terme vient de « *invenire* : aller à, c'est-à-dire découvrir et créer. Rappelons qu'en termes juridiques celui qui "découvre" un trésor, s'appelle "l'inventeur" de ce trésor. Et il est bien vrai qu'avant son intervention, le trésor n'existait pas. C'est sa découverte qui l'a fait exister avec en plus un effet rétroactif » (*JE*, p. 12).

poursuite de signes susceptibles de conduire vers une inquiétante étrangeté, un parcours où l'analyste doit procéder par abduction pour faire émerger des hypothèses signifiantes. L'interprétation littéraire cherche elle aussi dans un système construit *en relief* des nœuds de signifiante. C'est dans cette troisième dimension que se perçoivent les mises en abyme qui enrichissent le texte des multiples emboîtements qu'elles produisent. Les mises en abyme créent, en effet, des images en relief qui produisent et tissent le texte. L'utilisation de références connues des lecteurs apporte aussi une certaine densité au récit et permet une relation plus complice avec l'auteur :

Peut-être le comble de l'art consiste-t-il à créer du nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement lointain dans le passé du lecteur. En même temps que je crée un personnage, je lui invente un passé afin de le rendre plus crédible. Peut-être le procédé doit-il être généralisé, de telle sorte que toute image, toute idée, toute analyse ou description soient douées d'une sorte de rétroactivité et arrachent au lecteur cette exclamation : « Mais oui, je savais cela déjà, j'aurais pu l'écrire moi-même ! » (VP, p. 205)

Ainsi, le rôle de l'écrivain serait de donner de la profondeur à ce qui existe déjà pour que le lecteur reconnaisse d'emblée ce qu'il lit. C'est ce que Tournier réussit à faire entre autres par l'intégration de strates philosophiques<sup>194</sup> à ses textes comme dans « Pierrot ou les secrets de la nuit », conte que Tournier affectionne particulièrement, qui réutilise les personnages populaires de la Commedia dell'arte et peut se lire à travers des déplacements sous les trois spatialités, à l'horizontale, à la verticale et en profondeur.

---

<sup>194</sup> La philosophie se profile dans les textes de Tournier qui avoue : « [...] je fais des petits contes dont la signification est purement philosophique. Tel ce Pierrot, par exemple. Je n'hésiterai pas à dire qu'il constitue une introduction à la philosophie de Spinoza » (VL, p. 28).

La *spatialité horizontale* recouvre les déplacements des personnages dans des lieux différents en lien avec leurs voyages identitaires, *alliances* formées tour à tour entre Pierrot, Arlequin et Colombine qui se font au gré de leurs déplacements latéraux dans l'espace. Au début du récit, Pierrot et Colombine sont, à travers la lune, presque fusionnés. Les personnages tourniériers sont ainsi souvent construits en relation les uns avec les autres<sup>195</sup>. Arlequin est inclus dans cette construction en miroir lorsque les trois personnages sont comparés à des oiseaux : Pierrot a « l'air d'une chouette » (MA, p. 259), un oiseau de nuit, Arlequin est associé « à un oiseau exotique sur son perchoir » (MA, p. 264) et Colombine est décrite comme une colombe. Au début du récit, le véritable nom de Colombine est ignoré, comme si elle n'avait pas d'identité. Influencée par son ami Arlequin, la jeune femme décide d'abandonner son village et sa blanchisserie pour tenter l'aventure avec lui et devient une « Colombine-Arlequine » (MA, p. 271). Elle part dans sa roulotte et lorsque la première neige tombe, meurtrie et fatiguée de l'aventure, elle comprend qu'elle doit retourner vers ses origines, vers Pierrot le sédentaire et qu'elle doit devenir une « Colombine-Pierrette » (MA, p. 273). L'hystérique, en cherchant à devenir ce dont il croit pouvoir combler l'autre, déplace les frontières du même et de l'autre et se dissout dans cette recherche identitaire en mouvement où les limites sont abolies. Identité labile de l'hystérique qui se cherche à travers

---

<sup>195</sup> On peut lire la description suivante dans l'incipit du conte : « Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic. L'une était la blanchisserie. Personne ne se souvenait du vrai nom de la blanchisseuse, car tout le monde l'appelait Colombine en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe. L'autre maison était la boulangerie de Pierrot. Pierrot et Colombine avaient grandi ensemble sur les bancs de l'école du village. Ils étaient si souvent réunis que tout le monde imaginait que plus tard ils se marieraient » (MA, p. 258). Il en va ainsi pour les jumeaux Jean et Paul dans *Les Météores* et pour Robinson et Vendredi dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

le regard de l'autre, identifications multiples aux personnes qui recèlent quelque chose de désirant, au mépris de sa propre identité.

La *spatialité verticale* s'illustre au début du récit dans le jeu d'associations métaphoriques opéré entre Pierrot et la lune : « Le soleil se couche et Pierrot se lève » (MA, p. 265). L'écriture justifie ici le *Pierrot lunaire*. Cette spatialité est également mise en scène par l'*échafaudage* d'Arlequin. Pour repeindre la maison de Colombine, Arlequin transforme sa roulotte en un échafaudage qui, par définition, laisse présager une construction relativement instable et précaire comme le sera la relation qu'il entretiendra avec son amie le temps d'une saison. À l'aide de sa roulotte *démontée*, Arlequin *monte* sur la façade de la maison de Colombine, il prend possession d'elle. C'est dans le cadre de cette spatialité verticale qu'est décrite une des scènes les plus importantes du récit. La nuit venue, en effet, Pierrot monte à son tour dans l'échafaudage dressé devant la maison de Colombine pour aller voir ce qui se passe dans la chambre de son amie. Ce que Pierrot voit par la fenêtre le bouleverse tellement qu'« il fait un bond en arrière » (MA, p. 266) et dégringole trois mètres plus bas. Qu'a-t-il vu ? Le texte ne le dit pas, mais on peut croire qu'il s'agit d'un rapport sexuel, de la scène primitive telle que décrite par Freud. « Pierrot s'approche de l'échafaudage. Il le palpe avec dégoût. Là-haut une fenêtre brille. C'est terrible un échafaudage parce que ça permet de regarder par les fenêtres des étages ce qui se passe dans les chambres ! » (MA, p. 266) En vérité, ce qui est si *terrible* ce n'est pas l'échafaudage lui-même, mais bien ce qu'il permet de voir, le choc qui en résulte, de même que le profil morbide de l'*échafaud*.

La lecture de ce conte s'enrichit d'une troisième dimension, la spatialité en *profondeur*, qui se nourrit des deux premiers parcours et représente la notion d'épaisseur. Cette dernière se matérialise d'abord sur le plan de l'anecdote, dans les rapports intérieur/extérieur et dedans/dehors développés dans le texte. Les personnages sont projetés dans une certaine profondeur puisqu'ils pénètrent à l'intérieur de différents lieux ou effectuent le chemin inverse et en ressortent, et ce, à travers deux scènes qui miroitent de correspondances. Dans la première, Arlequin frappe avec assurance à la porte de Pierrot qui, encore endormi, ouvre tout ahuri et tout ébouriffé. Dans l'autre scène, qui se trouve à la fin du récit, la situation est inversée : Arlequin frappe à nouveau à la porte de Pierrot, mais cette fois, c'est Pierrot qui est triomphant et Arlequin qui est pitoyable. Entre les deux scènes, on retrouve celle décrite plus haut où Pierrot *entre* si on peut dire (avec ses yeux) à l'intérieur de la chambre de Colombine alors même qu'Arlequin – le texte permet la supposition – l'a précédé, et se trouve déjà à l'intérieur. Puis, Colombine à la fin du conte pénètre également à l'intérieur de la cave de Pierrot, dans son fournil, avec l'impression d'être « dans un bain de tendresse » (MA, p. 272). Sur un second plan, encore plus profondément enfouie, Colombine entre aussi métaphoriquement dans le four lui-même sous la forme d'une brioche de pain à son effigie. Lorsque la jeune femme *en ressort*, c'est pour un festin bien particulier où elle sera *avalée* à la fois par ses deux amis et par elle-même.

La spatialité en *profondeur* peut de même rendre compte du processus de lecture et d'écriture du texte. Le lecteur est amené vers des couches de sens superposées, présentées



comme une grille qu'il doit déchiffrer. Non seulement la thématique met l'accent sur le voir, mais la construction textuelle se révèle une véritable mise en scène échafaudée grâce aux nombreuses images comme celle de la chute de Pierrot, très spectaculaire, de même que le jeu théâtral de cache-cache de Colombine aux fenêtres de sa blanchisserie : « Colombine a disparu. Il la cherche. Elle reparaît, mais à une autre fenêtre, disparaît encore avant qu'Arlequin ait eu le temps d'approcher » (*MA*, p. 263). Ces apparitions et disparitions seraient susceptibles de faire sourire un éventuel public de théâtre. La première neige est aussi élément de spectacle qui contribue à convaincre Colombine de retourner vers Pierrot : « Et un matin, c'est le coup de théâtre! Toute la nuit le ciel s'est empli de flocons voltigeants. [...] C'est le grand triomphe du blanc, le triomphe de Pierrot » (*MA*, p. 269). Ce passage annonce la finale du conte où Pierrot « est transfiguré par son triomphe. Il fait de grands gestes amplifiés par ses longues manches flottantes. D'un mouvement théâtral, il ouvre les deux portes du four » (*MA*, p. 275). La *Commedia dell'arte* projette de toute évidence le spectaculaire dans le récit.

Pierrot est l'avatar de l'écrivain dans ce conte. Auteur méconnu dans le récit, il écrit plusieurs lettres à Colombine, mais il ne les envoie pas, convaincu qu'il est que la jeune femme ne les lira pas. Pierrot semble incarner la peur du sujet de l'écriture de ne pas être lu ou celle d'être mal reçu. Pourtant, l'essentiel c'est précisément d'être lu, le livre est « fait pour être publié, diffusé, lancé, acheté, lu » (*VV*, p. 10). Tournier souligne l'importance d'exister à travers le regard du lecteur : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas vraiment » (*PP*, p. 222). Un livre non lu est une œuvre sans vie. Si Pierrot n'envoie pas ses

lettres à Colombine, il y en a tout de même une d'une importance capitale qu'il dépose sur l'échafaudage d'Arlequin dans l'espoir ultime qu'elle soit lue. Ses vœux sont exaucés et la lettre parvient miraculeusement entre les mains de Colombine qui lit le message de sagesse de son ami. Pierrot est un artisan, à l'image de Tournier lui-même, il travaille avec patience sa pâte « secrètement fécondée » (MA, P. 261). L'adverbe *secrètement* rappelle le titre du conte. Cette *fécondation* de la pâte, opération créatrice – qui fait aussi référence à l'écriture – plus ou moins mystérieuse pour qui n'en détient pas la clef, fait partie des *secrets de la nuit* que le titre annonçait et que le texte promettait de dévoiler. Quels sont pour Colombine ces *secrets de la nuit*? Dans sa lettre, Pierrot donne réponse à son amie :

Écoute bien ces merveilleux secrets : Ma nuit n'est pas noire, elle est bleue. Et c'est un bleu qu'on respire. Mon four n'est pas noir, il est doré. Et c'est un or qui se mange. La couleur que je fais réjouit l'œil, mais en outre elle est épaisse, substantielle, elle sent bon, elle est chaude, elle nourrit (MA, p. 270).

Pour rassurer Colombine et chasser la noirceur qui fait peur, Pierrot change la perspective des choses et fait comprendre à la jeune femme qu'il existe des couleurs substantielles qui nourrissent, des couleurs familières qui proviennent des éléments naturels comme le bleu du ciel et de la mer, de même que le doré d'une miche de pain appétissante. Peut-être aussi que *les secrets*, c'est à Pierrot seulement qu'ils ont été dévoilés quand il a regardé par la fenêtre de la maison de Colombine et que les lecteurs, eux, doivent se contenter, dans leurs avancées interprétatives abductives, de les imaginer.

Cette troisième spatialité met aussi en lumière l'importance de l'échange, de la communion entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. La lettre opère une véritable inversion de la vision de Colombine en lui révélant les fameux *secrets de la nuit* et aussi par le fait même ceux de Pierrot. Cette lettre permet l'échange de regards, c'est sur elle que les yeux de Pierrot se sont d'abord posés lorsqu'il l'a écrite, puis c'est Colombine qui y a dirigé son regard de lectrice. L'art est un médiateur qui permet d'intercepter un regard. Cette lettre affirme le pouvoir des mots, mais précise aussi le pouvoir du lecteur, car sans ce deuxième regard, rien ne peut changer, rien ne peut se construire. De plus, cette lettre révèle des secrets qui rassurent sur la nuit noire et effrayante, sur le néant absolu où l'absence d'image est source d'angoisse. Cette nuit noire n'est finalement qu'une vision mortifère d'une réalité moins sombre qui permet de continuer à vivre; ce message rassurant permet à Colombine de vaincre sa peur et de revenir en arrière vers Pierrot dans son village d'origine où se trouve le bonheur. Les mots de Pierrot apportent à Colombine l'espérance; sa lettre, écrite pour elle, lui permet d'apprivoiser les images qui la paralysaient.

## 5.2 La calligraphie

La calligraphie est décrite par Tournier dans son *Journal extime* de la même façon que dans *La Goutte d'or*, c'est-à-dire plus comme un dessin que comme une écriture :

Yvan, quatre ans, adore dessiner. [...] J'entreprends de lui apprendre à écrire. Je lui donne des lettres à recopier. Je m'aperçois qu'il n'*écrit* pas les lettres, il les *dessine* scrupuleusement, comme des objets extérieurs.

Je m'avise pour la première fois de la différence essentielle qui sépare dessiner et écrire. Et c'est vrai qu'à l'inverse, j'écris très couramment, mais je suis incapable de dessiner. Peut-être la calligraphie efface-t-elle cette différence? (p. 230)

Cette interrogation de Tournier laisse supposer que l'art d'écrire de façon soignée, avec des caractères élégants et ornés, est une façon de contourner la différence entre les mots et l'image et donc au sein du symbolique entre le signe et le signifiant. La calligraphie est une écriture qui masque l'utilitaire du signe pour laisser triompher la liberté du signifiant.

### 5.2.1 Le triomphe de l'image

[...] la civilisation occidentale trouve sa force dans les Évangiles, lesquels peuvent se définir comme l'acte de réhabilitation de l'image. Cette opposition est symbolisée par deux montagnes, le Mont Sinaï et le Mont Tabor. Sur le Sinaï, Moïse est allé chercher les Tables de la Loi, c'est-à-dire des signes. [...] Yaweh dit en effet à Moïse : « [...] je te mettrai dans le creux du rocher et je te couvrirai de ma main, et tu me verras par derrière, mais ma face ne saurait être vue. » [...] Tout inverse est la leçon du Mont Tabor. Jésus qui a vécu jusque-là caché sous une apparence humaine s'y dévoile dans sa splendeur divine [...] Et, comme pour mieux affirmer ce triomphe de l'image sur le signe, Jésus recommande à ses disciples de ne rien dire de ce qu'ils ont vu. (*TS*, p. 10)

Tournier oppose image et signe, confrontés ici dans ces deux épisodes bibliques. Pour lui, le signe c'est le mot. Quant à l'image, elle correspond à celle du miroir pour l'infans, reflet médusant d'une signifiante toujours plus forte que l'essai décevant de sa mise en mots.

Sur le mont Sinaï, Moïse ne peut pas voir le visage de Yaweh, l'image lui est interdite, il lit les Tables de la Loi. Le veau d'or que le peuple hébreu adore est sacrilège et provoque la colère divine. Il faut se méfier de l'image. Si dans l'Ancien Testament, « la face ne saurait être vue », le Nouveau Testament est par contre une réhabilitation de l'image dans sa primauté sur le signe, *l'incarnation* du divin dans un corps humain. Les disciples ne peuvent pas parler de cette « transfiguration ». Toutefois, la recommandation n'est pas suivie. Les Évangiles en font foi, les disciples ne pourront s'empêcher d'y écrire ce qu'ils ont vu. C'est dire que l'image inspire l'écriture. Sur le mont Tabor, Jésus est « illuminé » – entouré de lumière –, image auréolée de spiritualité contrairement au veau d'or qui n'est qu'une idole froide et inerte.

Cependant, les textes de Tournier mettent souvent en garde leur lectorat contre les dangers de l'image qui peut s'avérer aliénante. Pour essayer d'apprivoiser l'image inquiétante, pour tenter à la fois de la contrôler et s'en protéger, la transposition de l'image en signe s'avère pour l'hystérique une quête nécessaire. Quand le regard de la mère ne favorise pas l'authentification du sujet, celui-ci reste *insignifiant*. Il faut impérativement que la mère permette au reflet spéculaire d'advenir comme sujet autonome, sans quoi l'image ne deviendra jamais signe et l'hystérique<sup>196</sup> sera ainsi condamné à toujours prendre l'autre pour soi et à toujours avoir besoin d'être greffé à l'autre pour exister. Pour faire antidote à l'angoisse de castration, il sera toujours dans la séduction, dans la quête perpétuelle du regard

---

<sup>196</sup> Il en est de même pour l'obsessionnel qui, lui, dénie la carence narcissique alors que l'hystérique l'accuse.

de l'autre. De son image flottante, il n'arrivera que péniblement à faire le signe de son identité.

### 5.2.2 La naissance du signe

La résurgence de l'image dans le signe s'observe dans les récits tournériens, par exemple dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, qui commence avec un tirage de cartes de tarot. Ces dernières représentent essentiellement des images et, dans le roman, elles se révèlent être des condensés de l'histoire de Robinson. Dans *Le Roi des aulnes*, l'image initiale du roman est celle du monstre qui frappe l'imagination et présente Tiffauges avec son destin particulier. Dans *Les Météores*, le roman commence avec la description du vent qui balaie le paysage où un lecteur (qui n'est nul autre que Michel Tournier) s'est installé, image frappante de specularité qui préfigure le destin des jumeaux Jean-Paul. Ainsi, l'image porte bien souvent le texte qui doit quand même s'écrire pour contrer sa force maléfique, son pouvoir aliénant. Dans *La Goutte d'or*, Tournier présente l'image comme « un enchevêtrement de signes » (*GO*, p. 208) qu'il faut être capable de lire pour ne pas s'enliser dans le piège spéculaire. L'*enchevêtrement* suppose une superposition d'éléments. L'hystérique cherche à être reconnu et lu à travers le masque des multiples facettes identitaires qu'il emprunte et qui changent au gré des situations et des partenaires, entrelacement et superposition d'identités revêtues dans le désir de vouloir combler la demande de l'autre.

Pour étudier le rapport entre l'image et le signe qui s'inscrit sur la page, *La Goutte d'or* est un texte particulièrement signifiant. Il faut d'abord se rappeler que toute l'anecdote, moteur de l'histoire, consiste en la poursuite d'une image manquante qui a filé au début du récit et que le personnage cherche à retrouver par la suite. Dans une entrevue, Tournier affirme que *La Goutte d'or* aurait pu « s'appeler la photographie<sup>197</sup> », c'est dire l'importance de l'image dans ce roman. Si la fin du livre semble donner raison au signe en présentant ce dernier comme antidote à l'image aliénante à travers la calligraphie, cette dernière toutefois est décrite comme un dessin, un mouvement de lecture qui offre du recul pour *regarder* autrement, sans le danger d'être *avalé* par un mirage. Idriss ne perçoit pas de regard qui cautionnerait son identité. Les êtres qu'il rencontre ne peuvent lui fournir que des rapports spéculaires aliénants. C'est une fausse image de lui qui apparaît sur son passeport et qui lui sert de référence, image d'un autre comme structure de son identité. Telle une signature hystérique, le simulacre se substitue à l'être. Ce qui n'est pas sans rappeler le processus d'écriture de Tournier qui a besoin des récits des autres pour créer le sien, pour s'inscrire dans une suite d'histoires possibles, dans un espace *autre* qui l'englobe, moule pratique qu'il s'approprie et dans lequel il se glisse, mais qu'il remodèle à sa façon et qui lui permet d'exister.

---

<sup>197</sup> Bouloumié, Arlette, « Rencontre avec Michel Tournier », *Europe-revue Littéraire Mensuelle*, 1989, vol. 67 p. 153.

Tournier souligne l'importance du signe pour apprivoiser l'image et précise que par « l'arabesque, l'infini se déploie dans le fini » (*MI*, p. 124). Par l'intermédiaire du maître calligraphe Abd Al Ghafari, le récit de « La Reine blonde », inséré presque en finale de *La Goutte d'or*, raconte la vie d'un jeune homme, Riad, dont le père est complètement obnubilé par le portrait d'une reine blonde au « charme dangereux » (*GO*, p. 205). Maintenant dans les mains du pêcheur, ce portrait a fait par le passé de nombreux ravages et a dévasté bien des vies, allumant infailliblement « dans les cœurs une passion absolue et sans espoir » (*GO*, p. 205). Le fils réussit néanmoins à sauver son père du maléfice de la reine blonde en conjurant le pouvoir trompeur de l'image par l'écriture salvatrice. Toutefois, ce n'est pas par une écriture banale qu'il est sauvé, mais bien par la calligraphie. Riad ne trace pas de simples signes linguistiques sur la page, mais procède grâce à des strates d'écritures qui, lorsqu'elles sont disposées une sur l'autre, forment somme toute et essentiellement une image : « Il éleva vers le ciel les huit feuillets superposés qu'il avait couverts de signes calligraphiés. Aussitôt apparut le visage de la reine, un visage composé d'arabesques, un visage translucide, apaisé, spiritualisé » (*GO*, p. 215). La calligraphie est en quelque sorte une écriture qui récupère l'image et en révèle la beauté en même temps qu'elle en abolit le pouvoir maléfique. Dans l'impossibilité de voir dans l'image aliénante une totalité distincte – se profile ici le miroir vénitien qui empêche la contemplation de l'image centrale –, la force centrifuge entre en action et précipite le regard dans plusieurs directions. Le « poison » de l'image devient alors inopérant parce que le regard est déplacé de l'image vers les lectures proposées sur les feuillets superposés.



Cette histoire de la reine blonde renvoie à la photographie du début du roman dont les cheveux sont blonds également<sup>198</sup>. Idriss est parti de chez lui à cause d'une image, la sienne, prise en photo par une femme qui ne l'a pas vraiment regardé, qui n'a vu en lui qu'un stéréotype de l'habitant du désert, et qui l'a capturé dans son appareil. Cette photographie n'a pas cautionné véritablement son identité, *avalant* son image sans vraiment s'intéresser au sujet photographié. L'indifférence ne permet aucun échange de regards. L'importance des images en superposition apparaît également grâce au genre de la bande dessinée. Le lecteur qui prend connaissance des dessins et du texte ne le fait pas de façon linéaire, mais use plutôt d'une vision panoramique plus large que la case individuelle où sa lecture le mène :

Or aucun lecteur de bande dessinée n'accepterait d'user d'un cache ne lui permettant de voir qu'un seul dessin à la fois. La présence marginale des autres dessins entourant celui qu'il regarde enrichit et intensifie sa vision. On dirait que la simultanéité s'ajoute à la succession pour l'embellir et la dramatiser (*TS*, p. 66).

Dans *La Goutte d'or*, non seulement les images se chevauchent dans la tête d'Idriss qui lit une bande dessinée, mais la fiction et la réalité s'enchevêtrent. Dans le bar, sa lecture semble lui raconter sa propre histoire, comme une mise en abyme mariant texte et images. Dans ce genre où l'image est souveraine, ce sont les dessins qui frappent d'abord Idriss. Ils représentent les protagonistes qui ont précipité son départ et l'ont arraché à son oasis natale :  
« Idriss lève les yeux. Il n'est nullement surpris de voir accoudés au bar l'homme et la femme

---

<sup>198</sup> Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Gaspard se met en marche à la suite de l'étoile filante pour se soustraire au chagrin d'amour infligé par une belle esclave blonde appelée Biltine. Force centrifuge, la blondeur est donc aussi à l'origine d'un départ.

de la bande dessinée. Il les reconnaît, bien qu'ils ne soient pas habillés comme dans la Land-Rover » (*GO*, p. 168). La réalité rejoint les images et les signes de la fiction.

Lire l'image n'est pas inné comme le souligne Tournier : « [...] j'ai dressé mon œil à voir, à lire la photographie puis, passant à l'écriture, je me suis risqué à aligner des mots qui me paraissaient dictés par l'image » (*CM*, p. 9). La saisie de l'image est la condition de sa mise en écriture et marque l'effort pour l'apprivoiser et la capturer. Tournier affirme que « [n]otre société marie étroitement le signe et l'image. La photographie, le cinéma, les magazines, la télévision sont avant tout images, certes. Mais ces images seraient inintelligibles et inintéressantes sans les commentaires et les paroles qui les accompagnent – et qui sont des signes » (*MI*, p. 124). Tournier lui-même unit souvent images et signes dans ses œuvres en commentant des photos comme en font foi *Miroirs*, *Journal de voyage au Canada*, *Vues de dos*, *Le Crépuscule des masques*, *Jardins de curé* et *Des Clefs et des serrures*. L'image vient à la rescousse du signe pour permettre la communication. Elle possède un caractère universel incontestable. Dans *Le Miroir des idées*, Tournier en donne un exemple et précise que s'il dessine un cheval, il « est compris par un nombre d'interlocuteurs incomparablement plus grand que [s'il] écri[t] ou prononce le mot cheval dans quelque langue que ce soit » (p. 123). Un livre qui utilise l'image comme support de son discours est donc susceptible de rejoindre un plus grand nombre de lecteurs, ce qui essentiellement est un des buts de Tournier<sup>199</sup>. L'image est le point de départ, le moteur obligé

---

<sup>199</sup> Tournier souhaite avant tout être lu. Il dit grandement préférer l'édition de poche à celle de La Pléiade, car elle rejoint potentiellement beaucoup plus de lecteurs : « Ce qui m'intéresse, c'est d'être lu. Or, pour être lu, il faut être en livre de poche. Le livre de poche, c'est le contraire de la Pléiade. Il ne coûte pas cher, on le met

du signe. Ainsi, même si le signe se déploie dans l'espérance d'un accusé de réception, c'est la force de l'image qui est première et qui impose son indépendance dans les textes tournériens. Comme dans l'hystérie, c'est l'attraction de l'image, aliénante et captatrice, mais aussi séduisante et séductrice qui commande la métamorphose du sens, constamment relancé, toujours à recréer comme énigme fugace, leurre magnifique.

---

dans sa poche, c'est le cas de le dire, on le lit et on le jette. Tandis que la Pléiade, on la met sur des rayonnages, on la regarde de dos sans l'ouvrir. Elle est faite pour être exposée ». Ces propos ont été recueillis par Claire Devarrieux, dans *Libération*, [En ligne], <<https://www.letemps.ch/opinions/michel-tournier-mort-lui-marque-toute-une-generation>>.

## CHAPITRE VI : L'INSCRIPTION D'UNE ÉCRITURE

### 6.1 Les masques et le morcellement

*S'avancer masqué* c'est présenter un miroir noir, une image brouillée jamais clairement définie, mais c'est aussi ne pas montrer son vrai visage comme le vampire qui doit composer son personnage pour pouvoir s'intégrer à la société des hommes, ou comme l'hystérique qui calque son désir sur ce qu'il croit être celui de l'autre.

#### 6.1.1 Venise et ses avatars

[...] Venise est une île imaginaire, surgie des brumes paludéennes de la lagune. Personne à Venise n'est bien sûr d'exister. Savez-vous pourquoi les Vénitiens affectionnent tant les masques? C'est parce qu'ils doutent de leur visage de chair. De chair leur visage? Bien plutôt d'eau moirée et changeante, au sourire en gondole, fluide et vapoureux qu'ils ne peuvent fixer dans aucun miroir, ces miroirs qu'ils ont inventés pour leur malheur. Alors ils s'attachent sur la face un visage de carton, et ils savent dès lors avec certitude qu'ils sont Scaramouche, Colombine ou Arlequin. (C, p. 122)

Outre son célèbre carnaval, Venise est aussi la ville spéculaire par excellence, une « île imaginaire » tout en reflets, telle que présentée dans *Les Météores* avec ses miroirs spécifiques. Le passage ci-dessus réunit plusieurs éléments déjà analysés : la primauté de

l'image, le rapport à la *mère-mer*, l'angoisse devant l'absence d'image, le *glauque* associé à la mère et la dépréciation mélancolique. Il fait aussi référence à une identité labile, comme celle de l'hystérique qui n'a pas de désir propre et qui se *masque* comme sujet. Se profilent alors les personnages de Pierrot, Arlequin et Colombine de « Pierrot ou les secrets de la nuit » ou l'artiste grec de « La Légende de la peinture », dont *l'art* finalement consiste à placer un miroir devant le tableau de l'autre pour permettre la création d'une image vivante en mouvement, une œuvre-danse où le spectateur participe à l'acte créatif. Tel l'artiste grec, un sujet peut choisir de se construire en miroir, d'élire une coquille toute prête et de s'y glisser pour appréhender le monde et naviguer sur ses eaux. Les masques finissent néanmoins par dévoiler une présence, fugitive et éphémère, mais scintillante comme une constellation.

Avec ses multiples visages, le vampire est à la fois le fauve et le monstre de Tournier. Il peut prendre la forme des éléments naturels, possède aussi la capacité de se métamorphoser et d'*avaler* d'autres identités. Dans son *Journal extime*, Tournier raconte un entretien avec une classe de jeunes où l'un d'eux lui demande s'il est homosexuel :

Oui bien sûr, puisqu'il y a au moins deux homosexuels dans mes romans, l'Alexandre des *Météores* et M. Achille de *La Goutte d'or*. Mais je suis aussi fétichiste (pour avoir écrit *Le Fétichiste*), vieille grand-mère, petit chien, curé, etc., tous les personnages, tous les êtres vivants de mes histoires. C'est cela être romancier. Quant à savoir ce que je suis par moi-même quand j'ai fini d'écrire, je n'en sais trop rien et cela m'importe assez peu (*JE*, p. 174).

Question évitée habilement, justement, de même qu'intimité et mystère préservés sous le couvert de ses personnages. L'hystérique courtise le monde du spectacle et de l'illusion où il lui faut endosser des rôles et jouer des personnages. Bien camouflé derrière tous les déguisements qu'il emprunte, il veut impérativement se faire voir, mais il peut aussi tout faire pour éviter une rencontre authentique avec l'autre. Ainsi, la fin de ce passage explique sans doute *Le Vent Paraclet* – narration explicative des personnages et de l'œuvre plutôt qu'une véritable autobiographie – et le *Journal extime* – prose qui puise son inspiration dans des anecdotes vues et entendues, et non dans des sentiments intimes –, des textes qui, somme toute, livrent peu l'auteur et évitent d'être trop personnels. Tous ces masques ne montrent que des reflets, images plus ou moins fidèles du sujet, préservent l'intériorité et traduisent une impossibilité à se dévoiler explicitement.

Il est impossible de voir le reflet du vampire dans le miroir parce qu'« [i]l est le miroir, frontière des apparences, lisière des corps, assassine propagation de reflets. Sur lui tout se répercute, de lui tout diverge et se défait en un éclatement d'images, un grouillement d'apparences. Et en lui il n'y a rien<sup>200</sup> ». Être de métamorphoses aux frontières floues et mal définies, le vampire efface les repères et laisse entrevoir, tout en la dissimulant sous un masque, une béance, le vide de la mort. Le sujet hystérique devient mouvement versatile, il use de leurres pour se coller au désir de l'autre en camouflant son propre désir qu'il ne saisit

---

<sup>200</sup> Vidal, Jean-Pierre, « Sucrer le sens : l'éternité au compte-gouttes », dans *Dracula*, Éditions de l'Herne, 1997, p. 120.

pas bien lui-même, orchestrant en feux de Bengale une multitude de fragments, mascarade à la longue de plus en plus lourde à soutenir, épuisante et mortifère.

### 6.1.2 Le fragment

À Montoux (Vaucluse), j'ai visité la fabrique de feux d'artifice Ruggiéri. Dans des petites baraques légères comme des plumes – prêtes à s'envoler à la moindre explosion – j'ai vu d'étranges chimistes mêler dans des tubes des poudres multicolores, lesquelles allaient devenir plus tard, très loin d'ici, fusées, feux de Bengale, soleils, bouquets de lumière. Un écrivain, selon moi, c'est un peu ça. (*PP*, p. 220)

Le livre est un objet fabriqué par *l'écrivain-artisan*, c'est un assemblage savamment orchestré de petites images étincelantes qui allumeront, dans la tête des lecteurs, des réflexions plus ou moins explosives. Les textes de Tournier exploitent volontiers le fragmentaire. Après la rédaction des grands romans, l'écriture se morcelle. Les œuvres avec photos de même que les textes courts comme le *Journal extime*, les contes et nouvelles et les petits essais en sont la preuve. Avec du recul, le lecteur peut constater en fait que même les grands romans du début de la carrière de Tournier sont faits aussi de fragments. *Le Roi des aulnes* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* disposent des journaux intimes des personnages principaux en parallèle de la narration, comme deux discours côte à côte, mais qui se rejoignent. Dans *Les Météores*, en plus des divisions de chapitres, la narration propose les visions personnelles des personnages principaux, présentées aussi comme des journaux intimes avec des entrées différentes identifiées au nom de celui ou celle qui prend la parole.

Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, les chapitres sont constitués principalement des récits de voyage de chacun des rois mages en route pour adorer l'enfant Jésus. Les personnages sont d'abord présentés en des chapitres séparés. Puis, après une brève rencontre des quatre rois mages, Gaspard, Melchior et Balthazar disparaissent pour laisser toute la place à Taor dans le dernier chapitre. Pour rédiger son roman, Tournier n'avait que peu de matériel : quelques versets dans l'Évangile de Matthieu, deux textes profanes<sup>201</sup> de même que des références iconographiques. La rareté des textes d'origine va lui permettre de composer à son gré les signifiants de son histoire.

La fragmentation du récit se rencontre aussi au centre de ce roman avec le conte « Barbedor » incrusté dans la narration. C'est le même procédé dans *La Goutte d'or* avec la présence de deux autres contes insérés dans la trame du roman : « Barberousse » et « La Reine blonde ». À partir de l'étymologie, du mot latin *fragmentum* qui signifie « éclat », le fragment peut être considéré comme le résultat d'un tout divisé en parties, comme un

---

<sup>201</sup> Dans sa préface du livre *Noël, une anthologie des plus beaux textes de la littérature française* (éditions l'Archipel, 1991, [version en ligne]), Tournier confie : « Le romancier allemand Edzard Schaper a écrit un roman intitulé *Le Quatrième Roi mage*. Je lui ai demandé s'il s'était appuyé sur une légende connue. Une légende russe m'a-t-il répondu. L'Église orthodoxe se sentait humiliée de n'avoir pas eu de représentant à Bethléem. La légende voulut donc qu'un prince russe se soit mis en route avec un chargement de cadeaux. Mais parti de plus loin que les autres et surtout constamment retardé par les aumônes qu'il ne pouvait s'empêcher de faire en chemin, il était arrivé trop tard – et les mains vides – à Bethléem. Ensuite il avait erré trente-trois ans à la recherche de Jésus qu'il n'avait trouvé finalement que le Vendredi saint au pied de la croix avec sa seule âme comme cadeau à lui offrir. Avant Edzard Schaper, cette merveilleuse histoire avait été racontée par le pasteur américain Henry L. van Dyke (1852-1933). Je m'en suis moi-même inspiré dans mon roman *Gaspard, Melchior & Balthazar*. Un homme menant à travers la steppe russe enneigée un attelage de rennes avec un traîneau chargé de cadeaux qu'il distribue en cours de route... Ce portrait du quatrième Roi mage inventé par la mythologie orthodoxe, n'est-ce pas le père Noël que nous cherchons? Pour achever l'identification, il suffirait de dire qu'il a renoncé depuis deux mille ans à trouver l'Enfant Jésus, et qu'il se contente de combler de cadeaux tous les petits enfants qu'il rencontre ».



morceau arraché, déchiré, *éclaté*<sup>202</sup>. Ces fragments intradiégétiques sont présentés aussi comme des touts, comme autant de miroirs de la narration principale qui posent les fondements du pouvoir de l'image sur l'être et sur sa destinée. À l'image de l'enfant qui franchit le stade du miroir en se détachant de sa mère et qui deviendra finalement un être à part entière, comme une pépite d'or détachée du minerai, le fragment est un morceau qui tient lieu d'un tout, une métonymie. Dans *L'Absolu littéraire*, Lacoue-Labarthe, Lang et Nancy soulignent que « chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée<sup>203</sup> ». L'enfant se perçoit d'abord comme corps morcelé, discontinu, mais quand le regard de la mère aura instauré la différenciation, l'enfant pourra alors accéder à son image unifiée. Toutefois, si ce regard est défaillant, s'il ne marque pas l'enfant dans sa différence, celui-ci ne pourra parvenir à une identité spécifique et il aura toujours l'impression d'avoir besoin d'être greffé à l'autre, prisonnier de cette aliénation hystérique.

Tournier souligne qu'à travers son cheminement scolaire il a eu des problèmes avec la *division* mathématique :

Parvenu au stade de la division, j'ai entendu distinctement un bruit de verrouillage se produire dans ma tête : mon intelligence venait de se fermer pour toujours aux vérités mathématiques. [...] Il me semble que

---

<sup>202</sup> Rappelons ici les deux scènes castratrices que Tournier décrit comme particulièrement difficiles pour l'enfant qu'il a été : l'arrachement des amygdales et l'épisode du *Vent Paraclet* qui raconte le sentiment d'arrachement de l'enfant, lorsque sa famille décide de l'envoyer, à l'âge de sept ans, dans un « home pour enfants » (p. 22) en Suisse. Déchirements douloureux qui mènent à l'apprentissage difficile du monde.

<sup>203</sup> Lacoue-Labarthe, Philippe, Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 64.

la psychologie scolaire devrait se pencher sur un phénomène de ce genre qui ressemble curieusement à une inhibition névrotique (VP, p. 44).

Tournier analyse avec du recul ses premières années d'école où une sorte de « blocage » intellectuel s'est opéré, comme si ses capacités à comprendre les divisions mathématiques avaient été freinées, comme si cette opération qu'on le forçait à maîtriser était trop pénible pour lui. Le sujet a toujours de la peine à vivre la séparation, consentant difficilement à renoncer à être l'objet du désir de l'autre et à son désir impérieux d'en être aimé. Devant l'absence inévitable de l'autre, pour éviter le retour de la menace de morcellement, le sujet va développer toutes sortes de stratégies de défense pour affronter sa névrose. Dans *Au-delà du principe du plaisir*, cette angoisse de séparation est étudiée par Freud avec le jeu de la bobine qu'il nomme le « Fort-Da ». La bobine est une métaphore de la mère. En faisant apparaître et disparaître cet objet, l'enfant tente d'apprivoiser son absence, de s'en rendre maître, de transformer sa détresse passive en réaction ludique. Contrairement à l'angoisse phobique où le sujet sait très bien où se trouve le danger et s'arrange pour l'éviter, contrairement à l'angoisse obsessionnelle où le sujet ne veut rien savoir du danger qui le guette et se protège derrière une armure de contraintes, l'angoisse hystérique se déploie dans l'inconnu d'une menace et éprouve le danger dans l'absence de sa représentation. Le jeu de la bobine est une façon pour l'enfant de catalyser son angoisse par petites séquences, par morceaux scéniques, dans une sorte de chorégraphie qu'il crée de toutes pièces, comme un jeu lui permettant de faire apparaître symboliquement ce qui lui manque. L'écriture fragmentaire participe de cette possible réparation devant l'angoisse de séparation.

Petits morceaux choisis qui dansent d'une œuvre de Tournier à une autre ou passages puisés chez différents auteurs, la tendance fragmentaire est intrinsèque à son processus de création. On la repère notamment dans la propension de l'auteur à s'inspirer de matériel déjà existant : mythes, contes et légendes, citations choisies, photographies, textes déjà publiés. Souvent ces « emprunts » sont assimilés de manière profonde : les frontières entre l'œuvre d'origine et le texte de Tournier sont pratiquement évacuées, la relation identitaire est presque fusionnelle ou du moins tellement intégrée que les œuvres semblent s'interpénétrer. Pour Tournier, introduire une citation dans son texte, c'est sans doute incorporer l'autre en soi, devenir un peu cet autre, mais c'est aussi possiblement briser une totalité pour essayer de combler le manque originel et se donner une identité plus consistante.

Dans son *Journal extime*, ce procédé de construction peut s'observer. Tournier utilise, en effet, quelques citations qu'il incorpore à travers ses propres fragments, parfois sans ajouter de commentaires, c'est-à-dire sans que ces emprunts n'influencent directement sa prose<sup>204</sup>. Ces citations sont posées là comme des excroissances indépendantes, une simple greffe. Quant au *Miroir des idées*, il propose des citations qui s'accompagnent toujours de plus ou moins brefs commentaires. L'écriture ressemble alors à une identification de type cannibalique la plus fondamentale, celle qui fait de l'amour une dévoration tel que le souligne l'ogre Tiffauges du *Roi des aulnes* : « Quand je dis "j'aime la viande, j'aime le sang, j'aime

---

<sup>204</sup> À la page 34 par exemple, nous pouvons lire : « Jacques Prévert : *La terre s'appellerait la mer si c'était un poisson qui l'avait nommée* » et à la page 41 : « Eugène Labiche : *J'appelle égoïste celui qui ne pense pas à moi* ». Nous pouvons lire d'autres citations qui ne sont pas commentées par Tournier aux pages 42, 56, 61, 78, 85, 86, 100, 110, 118, 131, 167, 173, 201, 210, 212, 233, 234.

la chair", c'est le verbe aimer qui importe seul. Je suis tout amour. J'aime manger de la viande parce que j'aime les bêtes<sup>205</sup> » (p. 112). Dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Freud présente comme tout premier stade prégénital, l'organisation orale ou cannibale « dont le but sexuel réside dans l'incorporation de l'objet<sup>206</sup> ». Dans le *corps* textuel du sujet de l'écriture, le processus d'*incorporation* se met en œuvre. Dévorer l'objet procure du plaisir par la pénétration d'un objet en soi, par la réduction de cet objet pour en assimiler les qualités tout en le conservant au-dedans de soi<sup>207</sup>. Le sujet de l'écriture s'approprie la « chair » des autres pour ensuite s'en repaître à son gré dans une œuvre devenue sienne, comme Tiffauges savoure dans sa chambre noire les clichés des enfants qu'il a « dévorés ».

Nous l'avons vu, Tournier fait la même chose avec des images. Il s'inspire de photographies pour créer comme dans *Le Crépuscule des masques* ou *Vues de dos*, deux textes où les créations de divers photographes génèrent des écrits fragmentaires. La lecture se construit donc grâce à un kaléidoscope d'images choisies que Tournier donne à voir à ses lecteurs comme une sorte de bricolage<sup>208</sup>, comme un masque. Tournier a été initié très tôt à la photo : un Kodak lui a été offert pour ses huit ans et l'apprentissage de la photographie a été pour lui un jeu et un plaisir. Il dit que son grand-père qu'il admirait, pharmacien de

---

<sup>205</sup> Nous nous rappellerons aussi à ce sujet Véronique *dévorant* son modèle Hector. Pour le mélancolique, l'incorporation cannibale représente une satisfaction imaginaire, c'est la tentative de se préserver de la perte de l'objet en le détruisant pour le garder vivant, comme une relique de l'autre en soi. Dès lors, les reproches que le sujet mélancolique ne cesse de s'adresser à lui-même sont destinés en fait à cet objet perdu et incorporé.

<sup>206</sup> Freud, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, 1987, p. 128 (coll. « Folio essais », n°6).

<sup>207</sup> C'est aussi un peu une façon pour le mélancolique de contrer la perte de l'objet. Le Moi s'identifie totalement à l'objet perdu et la libido régresse au stade oral. L'hystérique se projette à travers l'autre imaginaire, prêt à s'oublier tout à fait pour devenir le désir de l'autre.

<sup>208</sup> Martin Roberts analyse ce concept à travers la mythologie dans : *Michel Tournier: Bricolage and Cultural Mythology*, L'Université du Michigan, Anma Libri, 1994, 192 p.

profession, faisait aussi office de photographe officiel du village. Plus tard, en raison de son travail à la radio, où il devait enregistrer des entretiens avec de grands photographes, Tournier acquiert une culture photographique importante. Il sélectionne et manipule les images des autres, les agence pour créer son œuvre et, à travers ces identifications multiples, sa prose se mire comme dans une glace. L'important est de *recycler*, récupérer et renouveler, de *recréer* du matériel qui permettra la reconnaissance de l'écrivain.

Analyser les formes fragmentaires, c'est forcément s'interroger sur les frontières, les bords et les trous. Dans les textes de Tournier, la présence insistante de la mise en abyme est une autre façon d'inscrire le fragment dans la forme même du texte. Au début de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, mise en abyme du récit, le tirage du tarot est le miroir et le résumé de l'aventure de Robinson. C'est comme si le roman devenait le réceptacle d'un fragment fondamental, qu'il le portait comme un enfant, petit morceau de sens, fragment de la mère, image du poisson rouge dans son bocal. Il en va de même avec la mise en abyme du conte « Barbedor » au centre de *Gaspard, Melchior & Balthazar*, fragment qui représente la problématique de la succession dans le roman qui le porte.

Le conte comme genre permet lui aussi d'inscrire des condensés de sens dans un espace clos et relativement restreint. Comme une métonymie des grands mythes fondateurs, il présente des valeurs universelles qui se transmettent de génération en génération et a des liens évidents avec les origines. Il fournit des images profondes et signifiantes, il permet d'appivoiser des peurs en présentant un miroir à ses lecteurs, un petit morceau d'eux-mêmes

où ils se reconnaissent. Encensé par Tournier, le conte est porteur d'un enseignement polysémique. Il renferme plusieurs couches de sens, il a une « épaisseur glauque<sup>209</sup> ». Il est aussi une métaphore, une image qui procède par analogie et ne donne pas à voir directement ce dont elle parle. Présence de la métonymie dans la métaphore. Contrairement à la fable qui livre de façon claire et évidente une morale, le conte propose une signification cachée que chaque lecteur doit décoder :

À mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable, le conte – d'origine à la fois orientale et populaire – se présente comme un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur *glauque* dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait<sup>210</sup> (VV, p. 37).

Il appartient au conte de conserver un côté mystérieux, énigmatique, sans doute grâce à son potentiel pédagogique et à la structure initiatique qu'il porte. Le mot « translucide », par définition, pose la difficulté de distinguer très nettement les couleurs et les objets. L'image reste floue. Dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, la narration fait le rapprochement entre le mot « glauque » et la difficulté de cerner son image spéculaire défaillante : « Le Rabbi racontait une histoire [...] que Taor percevait à moitié, comme s'il distinguait mal dans son épaisseur glauque un enseignement qui s'appliquait très précisément à son cas, alors même que le narrateur ignorait presque tout de lui » (p. 194). Le conte est vu comme un miroir où

---

<sup>209</sup> Nous rappelons ici les connotations maternelles de ce mot.

<sup>210</sup> C'est nous qui soulignons.

on peut percevoir un enseignement universel en profondeur, mais où ce dernier n'est accessible que comme un reflet flou, difficile à saisir clairement.

L'importance du conte s'inscrit aussi dans *Les Vertes Lectures* qui se penche sur les origines et retourne vers les textes fondateurs et vers les conteurs qui ont inmanquablement teinté l'imagination et l'écriture de Tournier. Ainsi, il consacre un chapitre respectivement à la comtesse de Ségur, à Jules Verne, à Lewis Carroll, à Jack London, à Karl May, à Selma Lagerlöf, à Rudyard Kipling, à Benjamin Rabier, à Hergé et à Pierre Gripari. Ces auteurs ont apporté aux textes tournieriens tout un « manteau d'images ». Dans *Le Coq de bruyère*, Tournier cite en exergue Lanza del Vasto : « Au fond de chaque chose, un poisson nage. / Poisson de peur que tu n'en sortes nu, / Je te jetterai mon manteau d'images ». Cette métaphore du poisson présente l'image du sujet de l'écriture bien dissimulé à l'abri derrière son œuvre, profondément enfoui sous un kaléidoscope de reflets, vérité mystérieuse et vivante présentée le plus souvent avec le souci de « faire serré, lumineux et sans un mot de trop<sup>211</sup> ». Cette volonté, qui s'incarne parfaitement bien dans le conte, traduit le désir de retourner à l'essentiel, au lieu des origines, lieu de la création. Tournier compare en quelque sorte le conte à une matrice : « Il est translucide. Une fois à l'intérieur, il y a quelque chose qui bouge<sup>212</sup> ». On pense ici au poisson dans son bocal ou à la fin du conte « La Légende de la peinture » où la cour se reconnaît avec ravissement dans le miroir du Grec.

---

<sup>211</sup> Pivot, Bernard, « Michel Tournier se raconte », *op. cit.*

<sup>212</sup> Tournier fait cette affirmation dans un entretien : « Paroles de contes », Les Amphis de France 5, [en ligne], <[http://www.canal-u.tv/video/les\\_amphis\\_de\\_france\\_5/paroles\\_de\\_contes.263](http://www.canal-u.tv/video/les_amphis_de_france_5/paroles_de_contes.263)>.

L'intertextualité est un autre miroir présent dans les textes tourniériers. Elle rejoint aussi la notion de fragment puisqu'elle représente, par le processus de retour à des œuvres aimées et fondatrices, une plongée au lieu d'origine que l'on parcourt, pille et possède par fragments, dans le dessein de s'inscrire dans l'univers littéraire comme dans une « galerie de miroirs ». Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Balthazar réfléchit de manière prophétique à l'art chrétien qui va, dans l'avenir, le représenter :

L'Adoration des mages, trois personnages chargés d'or et de pourpre, venus d'un Orient fabuleux, se prosterner dans une étable misérable devant un petit enfant. Il y eut un silence pendant lequel Gaspard et Melchior s'associèrent à la vision de Balthazar. Les siècles à venir leur apparaissaient comme une immense galerie de miroirs où ils se réfléchissaient tous les trois, chaque fois dans l'interprétation d'une époque au génie différent, mais toujours reconnaissables, un jeune homme, un vieillard et un noir d'Afrique (p.214).

À chaque interprétation intertextuelle, il y a création et, en même temps, cette dernière est mise en doute, puisque son mode de construction se constitue à partir de l'autre, à partir d'un socle de référence déjà existant. Il faut dès lors que malgré ces emprunts, la création parvienne à un statut d'œuvre à part entière, trouve une identité originale, même si l'intertextualité peut complexifier momentanément le récit et amener le lecteur ailleurs, sur d'autres pistes de sens et vers d'autres œuvres. Tel un miroir vénitien, l'intertextualité joue à relancer le regard du lecteur vers de multiples miroitements, permet à la création en cours de disparaître l'espace d'un instant au profit de l'autre, comme le désir de l'hystérique qui ne se constitue que dans le regard de l'autre à travers des images empruntées.



Jean-Bernard Vray décrit l'intertextualité comme un miroir qui permet de se forger une identité :

Un texte peut toujours servir de miroir à un autre texte, voire à un genre littéraire. Tout texte est texte-écran (de même qu'on parle de « souvenir-écran ») où viennent se projeter d'autres textes. L'intertextualité explicite joue constamment entre assimilation et identification, convertit l'altérité, incorpore des corps textuels étrangers qu'elle déforme et où elle se reconnaît. Le miroir (réfléchissant ou déformant), l'investissement narcissique, le jeu « transitionnel » avec la matière verbale sont les opérateurs de cette conversion baroque, de cette ingestion, de cette digestion, de cette assimilation<sup>213</sup>.

Emprunter, s'approprier, dévorer quelques *images-miroirs* des textes d'autrui, tout cela illustre le processus créateur de Tournier qui utilise le fragment comme un « jeu transitionnel » – à la manière de la création pour l'enfant d'un objet transitionnel – qui permet de calmer l'angoisse et aide à accepter la « frustration » de ne pas avoir été le premier auteur des textes adorés. Donald Winnicott affirme que l'enfant qui doit renoncer à son omnipotence va créer un espace transitionnel entre ses fantasmes et la réalité extérieure pour contrer l'angoisse de perdre l'objet maternel. Une des manifestations de cet espace transitionnel est l'objet matériel addictif structurant – la petite couverture ou la peluche aimées par exemple – qui représente à la fois la mère et l'enfant, et qui est source de réconfort<sup>214</sup>. L'écriture tourniérienne s'inscrit à l'image d'un amour par identification narcissique qui incorpore des fragments récupérés et qui les assemble pour retrouver essentiellement dans un objet une

---

<sup>213</sup> Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 243.

<sup>214</sup> Winnicott, Donald, *Les objets transitionnels*, traduit de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch et Annette Stronck-Robert et Madeleine Michelin et Lynn Rosaz, Paris, Payot, 2010, 112 p.

unité. L'auteur se considère comme un artisan qui assemble des fragments pour fabriquer un objet : « Un livre, cela se fait comme un meuble, par ajustement patient de pièces et de morceaux » (*MA*, p. 183). Cette *construction* est représentée dans cette citation de Valéry : « Rien de plus original, rien de plus *soi* que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé<sup>215</sup> ». Le lion, le *fauve*, fait écho au passage du puisard où Tournier parle des « viscères fauves » (*PP*, p. 27) de sa maison auxquelles il s'associe, et rappelle la bête sauvage, un « débordement de force brutale<sup>216</sup> ». Ce mot *fauve* revient, comme nous l'avons vu précédemment, à plusieurs reprises dans les textes de Tournier, souvent associé au soleil ou à la lumière ou utilisé pour traduire cette poussée de force brutale des pulsions libidinales primaires. Il est relié principalement à trois personnages décrits comme des monstres de violence : Hérode dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Barberousse dans *La Goutte d'or* et Gilles de Rais qui, après la perte de Jeanne, « rugit comme un fauve » (*GJ*, p.82) dans *Gilles & Jeanne*. Dans *La Goutte d'or*, ce mot est aussi utilisé pour décrire l'image : « Pour le lettré, l'image n'est pas muette. Son rugissement de fauve se dénoue en paroles nombreuses et gracieuses » (p. 209). Il y a donc une certaine férocité dans l'appropriation vampirique fragmentaire de Tournier.

Dans l'œuvre de Bram Stoker, la structure du récit est elle aussi fragmentaire, composé principalement de lettres, de journaux intimes, de télégrammes et d'articles de journaux. Cette structure hétéroclite, comme un kaléidoscope d'images, permet de conserver

---

<sup>215</sup> Passage cité par Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 153.

<sup>216</sup> C'est ainsi que Barberousse, le célèbre pirate à la barbe *fauve* est décrit au cœur de *La Goutte d'or* (p. 42).

le mystère du vampire le plus longtemps possible. Le fragmentaire propose un savoir éparpillé et donc une transmission de l'information lentement distillée. C'est une armature savamment composée, un montage bien pensé comme les textes de Tournier le sont. Ses fragments ne laissent filtrer que très peu d'états d'âme personnels. Être d'apparences et de circonstances, aux rôles multiples et aux exécutions modulées, l'hystérique se laisse très peu connaître, échappe à toute définition formelle et révèle une identité protéiforme, faite de fragments kaléidoscopiques.

Dans l'écriture fragmentaire, la totalité du texte est inaccessible au lecteur qui est laissé libre de *butiner* d'une section à l'autre. Le texte se *protège* en quelque sorte. C'est le fragment qui attire et concentre le désir. Dans *Le Vagabond immobile*, Tournier affirme qu'en amour la solution la plus sage, pour ne pas avoir le cœur brisé, serait sans doute d'aimer plusieurs personnes à la fois : « Mettre son cœur dans plusieurs paniers. Les réunir dans une délicieuse complicité dont je serai le centre » (p. 23). Offrir des fragments au lecteur, lui soumettre des images reflets de lui-même livrés par morceaux, par facettes. Ce don à l'autre, par le livre, peut aussi être *fécondant*, même s'il force un peu le plaisir de l'échange :

Ensuite, la lecture terminée, le livre épuisé, abandonné par le lecteur, attendra un autre vivant afin de féconder à son tour son imagination, et, s'il a la chance de réaliser sa vocation, il passera ainsi de main en main, comme un coq qui tamponne successivement un nombre indéfini de poules<sup>217</sup> (VV, p. 11).

---

<sup>217</sup> Paradoxalement, l'œuvre est aussi décrite par Tournier comme un être agressif qui échappe à l'emprise de l'auteur, qui prend et soutire comme un vampire : « [...] lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves » (VV, p. 10).

Le livre-coq s'introduit en l'autre grâce aux yeux posés sur lui, à ce regard qui lui donne vie, mais cette offrande s'accompagne tout de même d'un sentiment de danger à être ainsi *livré* et donné en pâture. Quand l'écrivain « publie un roman par exemple [il] se voit exposé nu et sans défense » (VV, p. 140) devant ses lecteurs qui peuvent le juger et même le dominer puisque ces derniers savent tout de lui : « Quiconque a publié une œuvre littéraire – littéraire c'est-à-dire où il se livre – s'est senti devenir ventre mou étalé sous les pieds de la foule... » (CS, p. 150) Ce sentiment de vulnérabilité nourrit et encourage le fragmentaire. Ainsi, plus la forme du livre est segmentée, plus elle ressemble à un miroir vénitien où le regard est attiré par le kaléidoscope d'images proposées. Lors de sa rencontre avec le lecteur, le fragment protège le sujet en déportant le regard loin de l'image centrale qui est dès lors préservée.

Le refoulement est un mécanisme inconscient de défense, de protection, qui consiste à empêcher la représentation d'une pulsion susceptible d'apporter du plaisir, mais incompatible avec la conscience morale du sujet. La représentation est refoulée, mais pas anéantie, pouvant faire retour entre autres dans le rêve ou le symptôme. Ce dernier apporte une satisfaction de remplacement et est d'autant plus difficile à éradiquer que le sujet y tient comme le rappel de son désir inconscient. À travers ses déguisements métaphoriques (condensation) et métonymiques (déplacement), il est une énigme signifiante, un compromis entre désir et interdit, résultat d'un conflit psychique inconscient. Le fragment se rapproche du symptôme, cette trace dans le discours qui rôde autour d'une représentation pleine mais interdite.

Comme nous l'avons vu, le symptôme n'est pas une convocation de la chose en vertu d'une entente préalable à la manière du signe saussurien, mais agit plutôt comme un *tenant lieu* de cette chose, et en ce sens, il rejoint par ses propres voies le signe chez Peirce, ce « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport et à quelque titre<sup>218</sup> ». Le symptôme est une sémiologie, un parcours en spirale qui passe et repasse incessamment dans les mêmes lieux ou dans des lieux légèrement différents, qui insiste pour dire l'objet masqué dont il témoigne. Ainsi, il exige une lecture en mouvement, ouverte à la référence polysémique qu'il appelle. Dans la cure analytique, un rêve raconté plusieurs fois ne l'est jamais de façon tout à fait identique. Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud précise sa méthode :

Quand j'analyse les rêves de mes malades, je fais une expérience qui réussit toujours. Le récit d'un rêve me paraît difficile à comprendre, je demande qu'on le recommence. Il est rare que le malade emploie les mêmes mots. Or je sais que les passages autrement exprimés sont les points faibles qui pourraient trahir le rêve. [...] Quand je demande au malade de répéter son rêve, il comprend que je vais m'efforcer de l'expliquer; une certaine résistance lui fait aussitôt protéger les parties faibles de son déguisement, il essaie de remplacer l'expression qui aurait pu le trahir par une autre, plus éloignée, de cette manière, il attire mon attention sur la première<sup>219</sup>.

Dans la cure, c'est le rêveur lui-même qui, en construisant librement *l'expression* du rêve qu'il raconte, va dessiner involontairement dans son discours les nœuds de sa signification<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 215.

<sup>219</sup> Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 438.

<sup>220</sup> Freud lui-même a étendu son activité interprétative à la littérature avec des textes comme *Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, ou *L'Inquiétante étrangeté*.

Dans l'œuvre de Tournier, certaines réflexions fragmentaires se promènent d'un livre à l'autre et créent des effets de sens intéressants, comme les deux grands fragments qui parlent du puisard et tous les autres plus petits qui font référence à cette même image et qui donnent dès lors au texte un relief, une épaisseur sémiotique.

### 6.1.3 Le relief d'une écriture

Comme forme brève, le fragment est le genre parfait pour imposer une image plus forte, plus condensée, plus saisissante. Pour Nietzsche, le discours discontinu possède des vertus indéniables :

De même que les figures en relief font tant d'effet sur l'imagination parce qu'elles sont comme en train de sortir du mur et que soudain, retenues par on ne sait quoi, elles s'immobilisent; parfois, de même, l'exposition incomplète, comme en relief, d'une pensée, de toute une philosophie, en est plus efficace que le développement de A jusqu'à Z : on laisse davantage à faire à la vision du lecteur, on l'incite à continuer l'élaboration de ce qui se détache sous ses yeux dans une telle intensité d'ombre et de lumière, à achever la pensée et à triompher lui-même de cet obstacle qui en empêchait jusqu'alors le dégagement complet<sup>221</sup>.

Le fragment recèle une *enargeia* que l'on peut traduire par « visibilité » ou « évidence »<sup>222</sup>, une puissance évocatrice qui frappe et touche le lecteur à l'aide d'images visuelles

---

<sup>221</sup> Nietzsche, *Humain trop humain*, Librairie générale française, Classiques de la philosophie, Paris, 1995, p. 166 (coll. « Le Livre de poche : Classiques de la philosophie »).

<sup>222</sup> Dross, Juliette « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas* [En ligne], <<http://pallas.revues.org/1513>> ; DOI : 10.4000/pallas.1513>, p. 269-279.

dynamiques. Le fragment est une représentation en relief, mise en page et donnée à voir. Il peut évoquer la mélancolie en creux d'une totalité perdue, dont il ne resterait que des traces éparses que le lecteur se sentirait obligé de reconstituer, mais particulièrement accessible dans sa concision; le fragment peut aussi satisfaire pleinement, ravir, séduire ce même lecteur de manière tout à fait hystérique.

Pour donner du relief à ses écrits et interpeller ses lecteurs, Tournier réutilise certains noms de personnages qui se promènent d'une œuvre à une autre. L'ogre Tiffauges, par exemple, apparaît dans *Les Météores* lors d'une fête foraine. Le lecteur reconnaît le héros du *Roi des aulnes* par sa description physique et son métier de garagiste. Son rôle dans *Les Météores* sera déterminant pour les jumeaux<sup>223</sup>, il amorcera le mouvement volontaire de Jean de s'éloigner de la cellule gémellaire. Tiffauges partage également son patronyme avec le nom de la demeure de Gilles de Rais dans *Gilles & Jeanne*. Située dans la commune française de Tiffauges au Pays de la Loire, cette résidence est présentée comme un personnage inquiétant : « La silhouette massive et sombre de Tiffauges dressée soudain sur un ciel tourmenté apporta enfin une dimension humaine à l'immense moutonnement des frondaisons » (*GJ*, p. 93). Cette demeure personnifiée est aussi décrite encore plus spécifiquement à l'image du personnage du *Roi des aulnes* qu'elle endosse, c'est-à-dire comme un ogre mangeur d'enfants :

---

<sup>223</sup> Paul analyse la symbolique des gestes de Tiffauges qui a pris son frère Jean dans ses bras et a combattu la force du manège nommé ROTOR : « Mes réflexions m'inclinent désormais à attacher une importante [sic] décisive à cette fête foraine, à cette rencontre avec ce hideux géant, à ce port, à cet emport qu'il te fit subir après t'avoir arraché à l'invisible enlèvement centrifuge » (*LM*, p. 195).

Pourtant très loin à l'horizon, il aperçoit la silhouette noire et massive d'une forteresse. Une fenêtre rougeoit. C'est le château de Tiffauges. Poucet dégringole parmi ses frères. « Nous sommes sauvés, annonce-t-il, il y a là-bas un grand château illuminé. On y va! » Le groupe s'enfonce dans la forêt conduit par Poucet. Bientôt ils arrivent à l'entrée du château. Ils frappent à une poterne. La porte s'ouvre comme par magie. Ils entrent à la queue leu leu. La porte se referme sur eux (*GJ*, p. 61).

Quant à Gilles de Rais, sa violence et la cruauté de ses crimes rappellent le personnage de Barbe Bleue de Charles Perrault, une autre sorte d'ogre qui donnera son nom au cheval de Tiffauges :

Un matin que le cheval était touché par un rayon de soleil tombant à contre-jour, il [Tiffauges] s'avisa que son poil d'un noir de jais présentait des moires bleutées en formes d'auréoles concentriques. Ce barbe était ainsi un barbe bleu, et le nom qu'il convenait de lui donner s'imposait de lui-même (*RA*, p. 348).

C'est sur cette bête que le Tiffauges du *Roi des aulnes* parcourt le pays à la recherche d'enfants pour l'école de la jeunesse hitlérienne, les ramenant avec lui sur sa monture en une phorie maléfique. De plus, le chien bâtard d'Ernest dans « Les Mousserons de la Toussaint » du *Médianoche amoureux* s'appelle Briffaut, du même nom qu'un personnage secondaire plutôt coloré des *Météores* : « Hier soir, il a réglé son compte au plus puissant d'entre eux, le père *Briffaut*, ancien chaudronnier tombé dans la dèche, devenu récupérateur de pièces détachées dans un cimetière d'autos, puis chiffonnier » (*LM*, p. 211). Par ces métamorphoses et transmutations de noms, la narration réutilise ce qui existe déjà pour se déployer à nouveau. Copie de la copie, ce procédé de réécriture, qui opte pour le recyclage, crée un mouvement



entre les œuvres, une profondeur supplémentaire de sens et en même temps court-circuite la nécessité de la *pro-crétation*.

Cette épaisseur de signes permet d'apprivoiser l'image dans *Barberousse* où Tournier met en scène un roi très viril, Kheir ed Dîn, qui a commandé son portrait à une artiste :

Kheir ed Dîn poussa une exclamation. Derrière la tenture venait d'apparaître une vaste tapisserie de haute laine. Tout en camaïeux roux, elle figurait un paysage européen d'automne, un sous-bois enfoui dans les feuilles mortes où rampaient des renards, sautaient des écureuils, fuyait une harde de chevreuils. Mais ce n'était rien encore. Au spectateur placé assez loin et plus attentif à l'ensemble qu'aux détails, il apparaissait que toute cette symphonie en roux majeur n'était en vérité qu'un portrait, un visage dont les cheveux et la barbe fournissaient dans leur opulence la matière de tout ce monde forestier – pelage animal, ramage des arbres, plumage de la sauvagine<sup>224</sup>.

La tapisserie est un art qui porte l'image dans une troisième dimension et lui offre une profondeur. Le portrait peut se lire d'abord comme un paysage d'automne constitué d'une multitude d'animaux, puis, avec du recul, il apparaît comme représentant le visage royal. C'est un détournement de l'image, le foisonnement d'une multitude de fragments qui déportent d'abord l'attention de la représentation principale puis permettent au personnage de recomposer son image. Le roi, en effet, n'a jamais aimé la couleur de sa pilosité qui a longtemps été l'objet de moqueries. Tournier explique les préjugés qui existent à l'égard des roux et analyse le destin de quelques personnages littéraires rendus supposément malsains

---

<sup>224</sup> Tournier, Michel, *Barberousse ou le portrait du roi et autres nouvelles*, Espagne, Gallimard jeunesse, 2003, p. 36.

par cette couleur, mais il conclut finalement que « la rousseur prête à la beauté un éclat incomparable » (C, p. 61), et ce, même si elle est « maudite » par convention dans l'art pictural : « La rousseur, encore un détail qui dans la peinture traditionnelle caractérise le mauvais, le maudit, à commencer bien entendu par Judas l'Isariote » (VV, p. 144). Judas et Barberousse ont quelque chose à se reprocher. Ce dernier est considéré comme un truand qui a perpétré plusieurs crimes. Il a détrôné le roi en place pour s'emparer de son royaume par la force. Redoutable devant ses ennemis, il n'est toutefois pas à l'aise avec son reflet dans son miroir et il cherche un artiste capable de faire un portrait de lui qu'il pourrait aimer et qui serait capable de le réconcilier avec son apparence. Il a besoin d'une « image vraie » en trois dimensions que Tournier compare à celle de la *mer* quand l'agitation en surface s'absente et que l'eau devient miroir :

[...] la profondeur d'un être transparaît sur son visage, dès que cesse l'agitation de la vie triviale, comme le fond rocheux de la mer, avec ses algues vertes et ses poissons d'or, apparaît aux yeux du voyageur quand cesse le médiocre clapotis provoqué à la surface par les rameurs ou une brise capricieuse<sup>225</sup>.

Barberousse découvrira une image de lui qu'il peut toucher et sentir et non pas seulement *voir* : « Oui, telle est la grande supériorité de la tapisserie sur la peinture : une tapisserie est destinée à être vue certes, mais aussi à être palpée, et encore à être humée<sup>226</sup> ». Le toucher est une autre forme de lecture. Le peintre royal du château, dépassé devant l'ampleur de la

---

<sup>225</sup> Tournier, Michel, *Barberousse*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 39.

commande, aura besoin de l'aide d'une consœur tapissière<sup>227</sup> pour réaliser un portrait du roi en épaisseur<sup>228</sup> et c'est cette dernière qui réussira à restaurer l'image défectueuse : « Ce qu'a fait une femme, seules les mains d'une femme peuvent le défaire<sup>229</sup> » (*GO*, p. 46). La référence au féminin conduit à la mère, la seule capable de fonder le sujet en une image de lui réconfortante et salvatrice. Le conte « Barberousse » se retrouve au cœur de *La Goutte d'or*, mise en abyme de la quête identitaire d'Idriss. Comme ce dernier, Barberousse a un grand besoin de se réconcilier avec son origine et de guérir une blessure narcissique. L'image en trois dimensions, la *texture* de l'image devenue signe, permet au personnage de s'accepter et de faire la paix avec lui-même. Il n'aura plus besoin de masquer sa barbe dans une housse et pourra enfin assumer son être et sa masculinité.

Le relief et la construction en épaisseur, c'est aussi le mode de création de plusieurs personnages de Tournier qui prennent corps les uns en fonction des autres. Cette sorte de dédoublement peut être mise en rapport avec ce que Julia Kristeva appelle la *réduplication* dans *Soleil noir*. « Fabriquée par le miroir, celle-ci précède l'identification spéculaire propre au stade du miroir : elle renvoie aux avant-postes de nos identités instables brouillées par une pulsion que rien n'a su différer, nier, signifier<sup>230</sup> ». Ce miroitement entre des personnages qui se constituent en correspondances, qui se cherchent et se reconnaissent à travers les autres,

---

<sup>227</sup> Cette artiste féminine se nomme Kerstine, a les yeux bleus et les cheveux blonds, ce qui n'est pas sans rappeler le personnage Biltine dans *Gaspard, Melchior et Balthazar* qui possède les mêmes attributs.

<sup>228</sup> Nous nous rappellerons le « toucher par les yeux » dans la *Goutte d'or* à la page 163.

<sup>229</sup> Tournier, Michel, *Barberousse*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>230</sup> Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 253 (coll. « Folio essais », n°123).

rappelle l'intensité pulsionnelle de l'enfant avant qu'il ne se soit forgé une image stable et solide de lui.

Cette réduplication crée des doubles *abîmés, mis en abîme*, ouvrant en eux un gouffre où s'*abîment* les correspondances et où s'élabore une quête du même comme autre et de l'autre comme même. Tel que l'entend Kristeva, ce jeu de la réduplication est un cul-de-sac, où les personnages s'enlisent et se perdent comme pur reflet de l'autre, sans aucune consistance propre. C'est par exemple ce que ressent Jean dans *Les Météores*, quand se regardant dans le miroir, il ne peut voir que son jumeau Paul. Sur le plan psychique, la réduplication des personnages traduit, en effet, une stase du processus identificatoire : les doubles se renvoient les uns aux autres, n'existent que comme des ombres. Dans *Éléazar ou la source et le buisson*, Éléazar est aussi assujéti à cette réduplication, n'existant que comme reflet de son double imaginaire Moïse et ne pouvant détacher ses pas des siens. Figure du père comme le personnage biblique, il devra s'effacer au seuil de la Californie, alors que sa femme et ses enfants entreront en terre promise. Cependant et la plupart du temps, Tournier crée beaucoup de personnages qui se bâtissent en résonnance les uns avec les autres. Le cul-de-sac de Kristeva devient pour Tournier le lieu d'un parcours privilégié. Les personnages arrivent tout à fait à s'épanouir comme doubles et à tirer leur identité de cette similitude, tels Robinson avec Jeudi et Vendredi ou Colombine avec Pierrot. Ici, la réduplication permet à l'auteur de présenter à son lecteur la vision d'une constellation scintillante, de lui offrir une mélodie riche à l'image de la harpe construite par Vendredi :

Car la harpe éolienne n'est pas seulement un instrument *élémentaire* qui fait chanter la rose des vents. C'est aussi le seul instrument dont la musique au lieu de se développer dans le temps s'inscrit tout entière dans l'instant. Il est loisible d'en multiplier les cordes et de faire rendre à chacune telle ou telle note qu'on voudra. Ce faisant, on compose une *symphonie instantanée* qui éclate de la première à la dernière note dès que le vent attaque l'instrument (VLP, p. 227).

La réduplication est donc une façon de multiplier et de superposer les voix pour produire un *relief* harmonique au moment même où le lecteur « attaque » sa lecture.

## **6.2 La réécriture**

Emprunter, réutiliser, convoquer d'autres auteurs pour participer à sa propre création en un feu d'artifice suprême. Voilà une manière différente de créer à partir d'un socle constitué de matériel déjà existant. L'écriture se nourrit de l'autre, s'approprie des morceaux choisis et aimés, des références intertextuelles qui permettent à la création de se recycler, d'être relancée dans une dynamique bien particulière.

### **6.2.1 Les procédés et la création**

Tournier modifie aussi ses propres textes en les réécrivant. Pour nommer ces changements, Genette propose d'abord le terme d'« auto-excision ». Pour lui, l'« excision »

est une forme de suppression « qui n'entraîne pas inévitablement une diminution de valeur : on peut éventuellement *améliorer* une œuvre en supprimant chirurgicalement<sup>231</sup> » une partie d'un texte. C'est aussi l'avis<sup>232</sup> de Tournier qui écrit d'abord *Vendredi ou la vie sauvage* à partir de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, puis le conte « La Fin de Robinson », texte encore plus court. S'inscrit donc chez Tournier une réversion étonnante puisqu'il se castré lui-même, castration peut-être moins effrayante, moins menaçante quand elle vient de soi plutôt que de l'autre comme dans le jeu de la bobine, le « fort-da » que Freud observe chez son petit-fils, et qui permet à ce dernier de satisfaire à la pulsion de maîtrise. Comme pour apprivoiser inconsciemment la scène traumatique de l'arrachement des amygdales vécue dans son enfance, il entend ici déjouer la loi en réglant lui-même l'épreuve d'une castration symbolique *jouée* au cœur même du processus créateur.

Tournier utilise l'« auto-expurgation<sup>233</sup> » quand il s'agit de modifier ses propres textes. L'expurgation est, toujours selon Genette, une « espèce de l'excision [...] On n'y supprime pas seulement ce qui pourrait ennuyer le jeune lecteur ou excéder ses facultés intellectuelles, mais aussi, et surtout ce qui pourrait *choquer, troubler* ou *inquiéter* son innocence [...]»<sup>234</sup>. Tournier se défend d'écrire des « histoires simplifiées » pour les enfants. Bien au contraire. Et il est très clair à ce sujet : « J'ai sincèrement l'impression que j'améliore

---

<sup>231</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 264.

<sup>232</sup> Dans *Images et signes de Michel Tournier* (Actes du colloque du Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle retranscrits par Arlette Bouloumié, Gallimard, 1991), op. cit., nous pouvons lire un commentaire de Tournier lors d'une discussion : « Si l'on trouve que *Vendredi ou la vie sauvage* est une version amoindrie de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, je n'ai rien à ajouter. Tant pis pour moi. Quand j'écris un conte bref, concret, limpide, je sens que c'est beaucoup mieux » (p. 316).

<sup>233</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 270.

<sup>234</sup> *Loc. cit.*

mes histoires en les racontant à nouveau. C'est assez normal. *Vendredi ou la vie sauvage* me paraît très supérieur à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*<sup>235</sup>. Il ne souhaite donc pas édulcorer, mais bien plutôt épurer. Dans *Vendredi ou la vie sauvage*, tout ce qui est abstraction disparaît au profit de l'action – comme le log-book ou les prophéties du tarot –, et les phrases raccourcissent pour laisser place à la narration amusante d'une aventure. Le but est essentiellement d'améliorer et de parfaire le texte d'origine pour captiver son jeune lecteur<sup>236</sup>.

Tournier emprunte aussi à d'autres auteurs. Parmi ces « emprunts » figure la mise en récit du poème de Goethe<sup>237</sup> *Le Roi des aulnes*. Les deux textes mettent en scène la question du père. Dans la ballade de Goethe, le père dénie le danger de la séduction et étouffe malgré lui l'enfant qu'il souhaitait protéger. À la fin du *Roi des aulnes* de Tournier, le géant Tiffauges devient la monture de l'enfant. Cette scène finale fait écho à un passage précédent où Tiffauges raconte un souvenir d'enfance. Dans celui-ci, son mentor Nestor le portait de la même façon dans une sorte de rite initiatique : « [...] il passa derrière moi, glissa sa grosse tête entre mes maigres cuisses, et me souleva comme une plume. [...] Le choc fut terrible. Les lunettes de Nestor volèrent en éclats. "Je n'y vois plus rien, me dit-il en lâchant mes

---

<sup>235</sup> Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier, le roman mythologique, op. cit.*, p. 256.

<sup>236</sup> Toutefois, certains lecteurs plus aguerris pourront regretter les images littéraires des textes dits pour adultes. Voici en exemple une phrase dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : « Sur la plage, la yole et la pirogue commençaient à s'émouvoir inégalement des sollicitations de la marée montante » (p. 253) qui devient dans *Vendredi ou la vie sauvage* : « Sur la plage, le canot et la pirogue commencent à tourner atteints par les vagues de la marée montante » (p. 152).

<sup>237</sup> Ce poème de Goethe est cité dans *Le Miroir des idées* (p. 52). C'est l'histoire d'un père qui chevauche dans la nuit, serrant son enfant sur sa poitrine. Contrairement à son père, l'enfant voit pendant le trajet le roi des aulnes, présenté comme une créature maléfique, et il entend ses propositions obscènes et ses menaces. Le roi des aulnes veut l'enfant et lui dit : « Je t'aime, ton beau corps me tente. Si tu n'es pas consentant, je te fais violence ! » Quand le père arrive finalement à la maison, l'enfant dans ses bras est mort.

main, guide-moi!" » (RA, p. 76) Cet épisode fait écho à la fin du roman, alors que l'enfant Éphraïm est juché sur les épaules de Tiffauges : « Une explosion qui fit vaciller la terrasse pulvérisa la chapelle, et une grêle de pierrailles et de tuiles mitrilla Tiffauges et Éphraïm. "Éphraïm, dit Tiffauges, je n'ai plus mes lunettes. Je ne vois presque plus rien. Guide-moi!" » (p. 578) Toutefois, par un renversement des rôles, à la fin du récit (en reprise de l'histoire de saint Christophe qui porte le Christ sur ses épaules, racontée précédemment), le géant Tiffauges a tout d'un enfant. Il exécute sans broncher tous les ordres donnés par le jeune Éphraïm : « Tiffauges obéit docilement, et ne fut plus dès lors qu'un petit enfant entre les pieds et les mains du Porte-étoile » (p. 578). Ainsi, comme Robinson ou Barbedor, Tiffauges retrouve à la fin du récit les voies de l'enfance. Chez Tournier, ce n'est donc pas le « père » qui tue l'enfant comme chez Goethe, mais plutôt le « fils » qui mène le « père » vers sa mort consentie.

Tournier a opéré le même renversement avec « Angus » dont le sujet est directement emprunté à « L'Aigle du casque » de Victor Hugo. Dans cette réécriture, il a repris les mêmes personnages et la même histoire que le texte d'origine, mais il a modifié le début et la fin. Chez Hugo, le récit commence avec la promesse de l'enfant faite à son grand-père de tuer lord Tiphaine, mais la raison de la haine transmise par filiation n'est pas expliquée. Tournier va imaginer les origines de Jacques, qui demeurent mystérieuses chez Hugo, et il s'arrange *narrativement* pour que celles-ci soient grevées d'une violence imposée à la mère. Il crée une faute originelle. Son texte raconte que Tiphaine a violé Colombelle, fille d'Angus, et que Jacques est le fruit de cette agression. Juste avant de mourir, son grand-père lui dit sa rage



meurtrière envers Tiphaine. Jacques la reçoit toute faite et l'endosse sans poser de questions. Après plusieurs années, Jacques est armé chevalier. C'est ainsi que le fils vengeur va finalement tuer le père.

Jacques accomplit un véritable parricide, mais comme Œdipe il ne sait pas ce qu'il fait. Dans le duel à mort qui l'oppose à Tiphaine, il ignore jusqu'à la fin que ce dernier est son père. Le parricide est comme différé. Tiphaine ne meurt pas immédiatement lors du combat, décrit carrément comme celui du Bien et du Mal : Jacques, l'Ange (le nom de son grand-père Angus en fait foi), contre le démon Tiphaine, géant invincible sur son cheval noir. Le texte souligne que Dieu lui-même a pris le parti du jeune homme en le protégeant : l'éclat de la lance de Jacques qui termine sa course dans l'œil de Tiphaine – la figure du cyclope se dessine en filigrane – est décrit comme « le doigt de Dieu » (*MA*, p. 254). Selon les dires du grand-père, Dieu se devait d'intervenir dans ce duel : « Et l'orgueil d'Angus s'exaltait à l'idée de ce dilemme devant lequel il allait placer Dieu : laisser Tiphaine commettre un troisième crime, mais cette fois contre son propre fils, ou renverser l'ordre naturel en faisant triompher l'enfant sur le géant » (*MA*, p. 237). L'histoire met en scène « le combat de David et de Goliath, mais sans le merveilleux biblique » (*MA*, p. 256). C'est une blessure à l'œil qui tue le géant. Pour avoir osé lever les yeux sur Colombelle, il périra par l'œil, retour ironique et illustration de la parole évangélique qui dit que « ceux qui prennent le glaive périront par le glaive<sup>238</sup> ». Puis, c'est précisément à partir de là que s'opère le renversement, la fin du texte

---

<sup>238</sup> *La Sainte Bible*, Matthieu, 26 : 52, Paris, Fides, 1956, p. 1164. Nous retrouvons ici l'image du cyclope, géant à un œil dont la vision est limitée.

de Tournier différant tout à fait de celle de Victor Hugo. Alors que le fils est tué par le père chez Hugo<sup>239</sup>, c'est le fils qui est vainqueur chez Tournier. Non seulement le père ne l'emporte pas, mais il décide de ne pas blesser Jacques, de refuser les règles du duel; tout ce qu'il souhaite c'est imposer sa paternité et réprimander son fils : « Je vais lui donner une leçon assez cuisante. Devant tout le comté, je lui arracherai son bassinet pour lui tirer les oreilles. Une fessée, une bonne fessée, voilà ce qu'il gagnera, ce bâtard impertinent » (MA, p. 244). Mais les événements ne se dérouleront pas comme Tiphaine l'avait prévu. Non seulement le fils ne recevra pas la correction annoncée, mais c'est au contraire le père qui sera blessé, subira la punition pour ses actes et finalement succombera à ses blessures.

C'est lors du banquet qui suit sa victoire que Jacques apprend la mort de Tiphaine et c'est là aussi qu'il doit accepter la vérité sur ses origines. Le caractère solennel de ce repas rappelle la dernière Cène<sup>240</sup>. Si on met le Christ dans un rapport de filiation comme la relation *maître-disciple* le permet, apparaît alors un rapprochement intéressant entre le récit évangélique et celui de Tournier. Lors de son dernier repas, le Christ annonce sa mort prochaine et révèle qu'elle sera la conséquence de la trahison d'un de ses disciples. Le parricide est ici consenti par Jésus comme l'accomplissement des Écritures. Si Judas ne reçoit pas explicitement le pardon pour son crime, il est vu cependant comme un acteur essentiel

---

<sup>239</sup> « [...] l'enfant est mis en fuite, rejoint et égorgé par le géant » (MA, p. 256).

<sup>240</sup> Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, le lieu de la Cène est décrit après coup par Tournier alors que son quatrième roi mage, Taor, arrive trop tard pour partager le dernier repas de Jésus : « On avait mangé sur cette table. Il y avait encore treize coupes, sortes de gobelets peu profonds, très évasés, munis de pieds bas et de deux petites anses. Et dans certaines coupes, un fond de vin rouge. Et sur la table traînaient des fragments de ce pain sans levain que les Juifs mangent ce soir-là en souvenir de la sortie d'Égypte de leurs pères. Taor eut un vertige : du pain et du vin! Il tendit la main vers une coupe, l'éleva jusqu'à ses lèvres. Puis il ramassa un fragment de pain azyme et le mangea » (p.272).

dans le drame du Salut. Jacques, lui, est effectivement pardonné par son père, qui n'en veut pas à son fils et qui se livre à son *bâtard* comme le Christ se sacrifie pour racheter l'humanité. Dans sa lettre d'adieu à son fils, lue par son serviteur, Tiphaine apprend à Jacques la cruelle vérité sur ses origines et brise l'insouciance dans laquelle celui-ci baignait jusque-là : « Une à une les paroles transmises par le nain lui avaient arraché ses chimères » (MA, p. 255). Ainsi, Tiphaine meurt en légitimant son fils comme son héritier et Jacques entre alors dans le monde des adultes : « Sa claire adolescence pleine de chansons et de rêveries venait soudain de prendre fin. En peu de minutes, en quelques mots, il était devenu un homme » (MA, p. 255). Ainsi s'achève le récit, abruptement, sur le passage de Jacques dans le monde des devoirs et des responsabilités.

Le texte premier est réinventé, les rôles sont inversés pour faire triompher l'enfant et pour expliquer ses origines. Détournement de l'histoire au profit des enjeux pulsionnels du sujet de l'écriture. Ce qui importe ici, c'est tuer le père pour venger le *corps-mère*, ce qui somme toute se fait assez facilement. Malgré un début de combat très inégal, après seulement quatre assauts, Jacques n'est que légèrement blessé, alors que son adversaire, le géant, est terrassé. Le sujet de l'écriture revisite le texte premier comme corps fondateur, mais en fait un lieu qui est marqué par la présence de la mère et où la part du père est marquée d'une ignominie. Il apparaît essentiel d'expliquer les origines de l'enfant, de revenir à la source mère, pour combler le « blanc » du poème de Victor Hugo. L'apport « fécondant » du père dans la filiation est non seulement dévalorisé, mais aussi mis au compte d'un crime, d'une

intrusion monstrueuse. C'est au fils qu'appartient le *corps-texte-mère* et il peut en faire ce qu'il veut, la paternité ou la signature première n'étant en fait qu'abus de pouvoir.

Les emprunts de textes appartenant à d'autres auteurs posent la question de la limite entre soi et l'autre, des lieux d'appartenance, et représentent une façon de retourner là où le fantasme dit que l'enfant était le maître, une façon de posséder dans l'exclusivité le *corps-mère*, avec la jubilation que ce droit de premier occupant ne manque pas d'apporter. Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier raconte l'histoire de « La Reine des neiges » en se servant seulement de ses souvenirs : « J'espère avoir été infidèle à Andersen » (p. 52). Le texte fondateur éveille l'imagination de l'auteur qui le transforme ensuite au gré de sa fantaisie, dans le non-respect de ses particularités s'il le faut. C'est manifestement le fantasme qui fixe le mouvement de retour au lieu de la mère qu'on cherche à retrouver à part entière, par la mise à l'écart du père, voire par son exclusion totale. C'est par la réminiscence que le contact s'établit entre le texte d'origine et ce qu'il devient. Mireille Rosello affirme que « la réminiscence est une citation sans père, une réécriture qui ne reconnaît pas son origine<sup>241</sup> ». Comme si le souvenir relevait davantage de l'image que du signe. Même si souvent Tournier cite clairement les textes qu'il utilise, comme dans « Angus » ou dans *Le Miroir des idées* par exemple, parfois les frontières entre le texte d'origine et le sien restent floues et les œuvres semblent s'interpénétrer. Mireille Rosello souligne aussi que « [s]i les auteurs en quête d'originalité s'efforcent de prendre la place du père en se posant comme nouvelle origine, les textes de

---

<sup>241</sup> Rosello, Mireille, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Paris, Corti, 1990, p. 140.

Tournier érige la place du fils en place d'honneur et se passent de la garantie de l'origine<sup>242</sup> ». Le fils est célébré, le père, « complètement dévalorisé<sup>243</sup> », est évacué. S'inscrit dans le processus créateur tournierien un déni du « rang de père »<sup>244</sup>, un refus de reconnaître à l'œuvre de l'autre sa *paternité*. Ce que Tournier fait sur le plan de l'anecdote avec ses personnages qui cherchent à renverser l'ordre chronologique en redevenant des enfants – dont le meilleur exemple est Barbedor –, il le fait aussi dans la création même de ses textes avec le retour du fils vers le *corps-mère*.

Jean-Bernard Vray affirme que l'utilisation libre du texte de l'autre « dénote un goût du jeu à la limite de la propriété littéraire, entre la révérence et l'appropriation<sup>245</sup> ». Tournier place effectivement le lecteur devant un jeu où il fait appel à sa culture pour retrouver le texte d'origine. Il s'approprie certains passages avec désinvolture et ironie : « Assez souvent la réminiscence devient si claire qu'elle tourne à la citation plus ou moins littérale, sorte d'hommage rendu au "patron" avec un clin d'œil à l'intention du lecteur assez attentif ou lettré pour comprendre<sup>246</sup> » (VP, p. 54). Si l'« hommage » est évoqué dans ce « jeu » de reconnaissance, l'auteur du texte d'origine est néanmoins avalé, *incorporé* par Tournier, comme le vampire qui vide l'autre de son sang, et qui, ce faisant, lui ravit sans vergogne son identité. Dans « La Légende des parfums » par exemple, la narration fait allusion à un poète

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>244</sup> Cette dynamique est bien étudiée à travers la littérature québécoise dans un ouvrage de François Ouellet intitulé justement *Passer au rang de père* aux éditions Nota bene, Québec, 2002, 154 p.

<sup>245</sup> Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>246</sup> Dans *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, *op. cit.*, Vray parle alors de plagiat et analyse quelques passages « plagiés » à la page 231.

jamais nommé : « Et chacune de ces fleurs s'évaporait ainsi qu'un encensoir, comme l'a écrit le poète » (MA, p. 289). Ces mots inscrits sans guillemets font évidemment référence à Baudelaire, mais encore faut-il que le lecteur connaisse le poète auquel on fait allusion. Le vers baudelairien est ici banalisé, amené comme un lieu commun, sans nomination d'origine. Tournier affirme entretenir avec certains auteurs « des relations amicales, admiratives ou simplement respectueuses ou mondaines » (VV, p. 388), alors qu'avec « d'autres [il] est lié comme filialement, parce qu'[il] s'est nourri de leur œuvre, parce qu'[il] a assimilé leur substance. Là point de distance, et de respect moins encore » (VV, p. 388). Certains textes *coulent* dans ses veines, textes nourriciers qu'il a digérés, qu'il *porte* en lui. Il affirme se souvenir que lorsqu'il était enfant, il possédait un cahier dans lequel il recopiait certains passages de textes littéraires dans lesquels il se reconnaissait : « C'était du Tournier écrit par d'autres<sup>247</sup> ». Dans un contexte autre que celui de la publication, il s'emparait déjà des textes des autres, déjouant les lois de la filiation. Dans *Voleurs de mots*, Michel Schneider oppose citation et plagiat :

Citer comme plagier est prendre à l'autre sans lui demander son avis, mais dans le plagiat, on demeure dans une sorte de violence pré-œdipienne, à l'intérieur d'une fusion ou d'une relation duelle. L'effacement du nom propre de l'auteur témoigne d'un conflit œdipien esquivé ou mal engagé. Le nom du père n'a pas eu lieu. [...] Il témoigne d'une faille de la structure œdipienne, en ne parvenant pas à se détacher pourtant de la mère pensée et écrite que représente l'objet plagié<sup>248</sup>.

<sup>247</sup> Entrevue accordée à Serge Kostner, dans *Michel Tournier ou le choix du roman*, op. cit., p. 207.

<sup>248</sup> Schneider, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 282 (coll. « Connaissance de l'inconscient »).

Des emprunts nécessaires, parfois plus ou moins avoués clairement, ponctuent l'écriture de Tournier. Toutefois, peut-on vraiment parler de plagiat quand les emprunts non avoués représentent tout simplement un thème ou une image et quand ces éléments sont repris avec brio et enracinés dans tout un contexte riche de résonances? Jean-Marie Magnan s'insurge aussi contre ce mot et affirme au sujet de Tournier : « Ainsi, à propos des emprunts littéraires, qu'on ne l'accuse pas de plagiat, la priorité et l'importance thématiques seules fondent le droit de l'écrivain contre le hasard chronologique de l'anecdote rapportée en premier<sup>249</sup> ». C'est ainsi que dans *Le Vent Paraclet* (p. 55), Tournier revendique une scène du *Grand Meaulnes* dans laquelle des enfants juchés sur les épaules de leurs camarades essaient de renverser la bande ennemie :

Partagés en deux groupes qui partaient des deux bouts de la cour, ils fondaient les uns sur les autres, cherchant à terrasser l'adversaire par la violence du choc, et les cavaliers, usant de cache-nez comme de lasses, ou de leurs bras tendus comme de lances, s'efforçaient de désarçonner leurs rivaux. Il y en eut dont on esquiva le choc et qui, perdant l'équilibre, allaient s'étaler dans la boue, le cavalier roulant sous sa monture<sup>250</sup>.

Assez violent, ce jeu se termine dans la boue chez Alain-Fournier, mais dans *Le Roi des aulnes*, la même scène exalte la phorie, est plus développée et a des résonances significatives plus profondes sur le reste du récit :

---

<sup>249</sup> Magnan, Jean-Marie, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, op. cit., p. 18.

<sup>250</sup> Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, 1971, p. 115 (coll. « Le Livre de poche », n°100).

Les garçons les plus légers se juchaient sur les épaules des plus forts, les couples ainsi formés – cavaliers et montures – s’affrontaient sans autre but que de se désarçonner les uns les autres. Les bras tendus des cavaliers formaient des lances qui visaient l’adversaire au visage et qui dans un second temps se transformaient en harpons, crochaient le cavalier au col et le tiraient sur le côté ou en arrière. Il y avait des chutes brutales dans le mâchefer [...] (RA, p. 75).

Ce sont les couples et leur chevauchée qui sont principalement présentés dans un affrontement qui se termine dans le « mâchefer ». Ce mot rappelle les mâchoires castratrices qui blessent et broient Paul à la fin des *Météores*<sup>251</sup> et la présence de « harpons » évoque les crocs du vampire. Tournier fait fi de l’*antécédence* en revendiquant la scène écrite par l’autre, signe évident que le sujet de l’écriture ne souhaite pas reconnaître la primauté auctoriale :

Or cette scène se trouve dans *Le Grand Meaulnes* d’Alain-Fournier, imaginée, vue, décrite cinquante-sept ans avant *Le Roi des aulnes*. On n’a pas manqué de m’en faire la remarque. Je réponds que cet épisode m’appartient plus justement qu’à Alain-Fournier, parce qu’il n’a dans *Le Grand Meaulnes* qu’un caractère épisodique et comme anecdotique, alors que dans *Le Roi des aulnes*, il préfigure toute la suite, relevant bien évidemment de cette « phorie » qui constitue le seul sujet du roman. Il me semble que la priorité dans le temps d’Alain-Fournier ne tient pas en face d’une priorité thématique aussi fortement fondée, et que si l’un des deux, Fournier ou Tournier, devait être taxé de plagiat, c’est Fournier qu’il faudrait en toute justice condamner (VP, p. 55).

---

<sup>251</sup> « Il s’arc-boute, rassemble un matériel dérisoire et hétéroclite autour de lui, et lorsque la mâchoire molle et ruisselante se referme lentement sur son corps crucifié, il sent ces pièces dures le broyer comme des dents d’acier. » (LM, p. 603)



La réécriture de ce passage par Tournier est ainsi plus signifiante<sup>252</sup>, a plus *d'épaisseur* sur l'ensemble du récit que dans le roman d'Alain-Fournier et pose que le *corps-mère* appartient non à *celui-qui-vient-avant*, mais à *celui-qui-vient-après*, donc au fils et non au père. C'est ainsi qu'avec ironie, Tournier justifie le vol.

Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier analyse les sources qui l'inspirent de même que son processus de création :

[...] grave est l'admiration pour certains chefs-d'œuvre lorsqu'elle s'exaspère par un sentiment de cuisante frustration. Jalousie, envie? Il s'agit plus honorablement d'une illusion désespérante. Ce récit, cette page, cet épisode, ce poème, c'est à moi qu'il revenait de l'écrire. J'en étais de toute éternité l'auteur prédestiné... Mais maintenant que le mal est fait, quelle ressource me reste-t-il?... S'exposer au ridicule d'un plagiat? Oui, à condition d'avoir la force de renverser l'ordre chronologique en lui substituant un ordre plus profond, plus essentiel (VP, p. 54).

Bercé par une « illusion » identitaire et porté par un processus d'appropriation, Tournier réécrit des fragments bien-aimés et les insère dans des textes où le contexte les justifie pleinement, où ils sont *nourris* et *portés* par le récit. Ce procédé se trouve aussi au cœur de *Gilles & Jeanne*, alors que le lecteur prend connaissance d'un fragment de l'histoire du « Petit Poucet » de Charles Perrault, soit le début de ce conte, réécrit pour tenter d'éclairer le contexte des *activités innommables* de l'ogre Gilles de Rais (p. 59-61). Les grandes lignes de la situation initiale du conte de Perrault sont conservées, c'est-à-dire la misère familiale

---

<sup>252</sup> Nous pouvons penser ici à la primauté du « signifiant-maître » chez Lacan.

qui pousse les parents à abandonner leurs enfants au cœur de la forêt. Le petit Poucet de Tournier qui ne se doute de rien et n'a rien entendu<sup>253</sup> – contrairement à celui du texte de Perrault – est perdu dans la forêt et décide de grimper dans un arbre. Il aperçoit un château. Le passage se termine lorsque le petit Poucet et ses frères entrent dans la demeure de l'ogre (*GJ*, p. 61). Le récit n'en dit pas plus. Tournier fait entrer comme par magie dans son *château* de petits fragments et les dévore pour son propre compte. Ainsi faite, cette incorporation est également une marque de l'importance considérable que prend le fragment emprunté pour le sujet.

### 6.2.2 La répétition et la commémoration

La commémoration est une répétition symbolique qui élève l'événement premier à un niveau sacré. « Les Deux Banquets ou la Commémoration » met en scène le calife d'Ispahan qui cherche un nouveau cuisinier et qui, pour le choisir, organise un concours. Le premier candidat prépare un banquet impressionnant et le dimanche suivant, à la grande surprise de tous les invités, le deuxième concurrent sert au calife exactement les mêmes plats. Comme les convives s'inquiètent pour ce deuxième cuisinier qui manifestement se moque impunément du calife, ce dernier déclare la supériorité du second sur le premier. Il justifie son choix :

---

<sup>253</sup> Comme le jeune Tournier lors du traumatisme de l'arrachement des amygdales.

Or je pense que vous serez tous d'accord avec moi pour reconnaître et proclamer l'immense supériorité du *second* cuisinier sur le premier. Car si le repas que nous avons pu goûter dimanche dernier était tout aussi fin, original, riche et succulent que celui qui nous a été servi aujourd'hui, ce n'était en somme qu'un repas princier. Mais le second, parce qu'il était l'exacte répétition du premier, se haussait, lui, à une dimension supérieure. Le premier banquet était un événement, mais le second était une commémoration, et si le premier était mémorable, c'est le second seul qui lui a conféré cette mémorabilité. [...] Donc si j'apprécie chez mes amis et en voyage qu'on me serve des repas princiers, ici au palais, je ne veux que des repas sacrés. Sacrés, oui, car le sacré n'existe que par la répétition, et il gagne en éminence à chaque répétition. Cuisiniers un et deux, je vous engage l'un et l'autre. Toi, cuisinier un, tu m'accompagneras dans mes chasses et dans mes guerres. Tu ouvriras ma table aux produits nouveaux, aux plats exotiques, aux inventions les plus surprenantes de la gastronomie. Mais toi, cuisinier deux, tu veilleras ici même à l'ordonnance immuable de mon ordinaire (MA, p. 302).

La reprise est donc valorisée et la copie accède à un statut supérieur. Ce passage fait écho à « La Légende de la peinture » où l'œuvre du Chinois est tellement merveilleuse que la cour voudrait qu'on le déclare vainqueur du concours sans même voir l'œuvre du Grec. C'est pourtant ce dernier qui remporte le concours, par sa création au miroir qui renvoie une image supérieure à la première, qui est plus vivante grâce aux spectateurs qui y participent. Dans *Les Météores*, le discours d'Alexandre louange les mérites de *la copie de la copie* : « L'idée est plus que la chose, et l'idée de l'idée plus que l'idée. En vertu de quoi l'imitation est plus que la chose imitée, car elle est cette chose plus l'effort d'imitation, lequel contient en lui-même la possibilité de se reproduire, et donc d'ajouter la quantité à la qualité » (p. 101). Il y a ici un désir d'authentifier, par exemple, la *supériorité* de *Vendredi ou les limbes du*

*Pacifique* sur le *Robinson Crusoé* de Defoe<sup>254</sup>, ou celle du *Roi des aulnes* sur le poème de Goethe. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une simple répétition de l'œuvre d'origine, la commémoration participant toujours d'une élaboration dont le défi est de parfaire la version première.

Commémoration aussi à l'intérieur du recueil du *Médianoche amoureux* rédigé un peu à l'image des *Mille et Une Nuits*. Ce sont les histoires racontées lors du repas qui sauvent la vie du couple. Il y a une commémoration intéressante entre le premier récit du recueil et le dernier qui se rejoignent très étroitement. « Les Amants taciturnes » introduit le prétexte du recueil et décrit la préparation d'un banquet où les deux personnages principaux prévoient annoncer à leurs amis la fin de leur histoire amoureuse. Ce premier récit est le seul du recueil dont la forme, un peu particulière, présente une narration morcelée qui sépare les réflexions des personnages par des entrées distinctes jusqu'à ce que le banquet commence et que les histoires soient racontées par les convives. Ce sont ces histoires qui font l'objet du recueil par la suite, qui repoussent le moment de la fin du repas et qui permettent au couple de perdurer.

Tournier oppose les deux formes brèves de ce recueil : « Or, si les nouvelles s'étaient imposées d'abord par leur vérité pesante et mélancolique, les contes avaient gagné au fur [sic] de la nuit en beauté et en force pour atteindre enfin un rayonnement d'un charme

---

<sup>254</sup> Et avec ce raisonnement, la supériorité de *Vendredi ou la vie sauvage* sur *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

irrésistible » (MA, p. 47). « Les Amants taciturnes » se termine par les louanges de Nadège à propos du festin qui vient d'avoir lieu : « Ton médianoche de mer était exquis, dit encore Nadège. Je te nomme cuisinier en chef de ma maison. Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle » (MA, p. 49). Ces mots solennels sont répétés littéralement, illustrant le retour du sacré et de la commémoration, dans le dernier récit du recueil « Les Deux Banquets ou la Commémoration », dans lequel le calife dit au deuxième cuisinier : « Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle » (MA, p. 303). Par cette reprise textuelle, la narration se replie sur elle-même, elle offre à son lecteur un miroir qui le ramène au début, à l'origine du recueil, et souligne aussi, par le fait même, la visée de l'auteur quant à la construction de l'œuvre. La répétition et le retour vers les origines sont vus véritablement comme une commémoration.

Tournier procède aussi à des autoréférences entre ses œuvres. Il nomme, par exemple, le titre d'un livre dans un autre ou y fait référence, ou encore se cite carrément lui-même d'un texte à l'autre, comme dans *Journal de voyage au Canada* où dans la préface, il décrit la genèse des *Météores*<sup>255</sup> (p. 10) et fait référence à la postface de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (p. 15). Il y écrit aussi un long post-scriptum d'une page et demie pour parler d'Abel Tiffauges, son héros du *Roi des aulnes* (p. 21), personnage dont il reparle pour le comparer à un ogre un peu plus loin (p. 91) et pour faire référence à la phorie (p. 112). Il

---

<sup>255</sup> Il en parle aux pages 33, 54, 55, 96, 98, 134, 146, 168, 176 et 179.

rédige aussi deux notes en bas de page concernant *Le Vent Paraclet* (p. 71 et p. 168). Il fait également référence au « Fétichiste » et précise qu'il est tiré du *Coq de bruyère* (p.121). Il procède de même dans *Vues de dos* où il cite un passage du *Roi des aulnes*<sup>256</sup> et dans *Les Météores* (p. 421) où il fait référence à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. En opérant de la sorte, il sacralise son texte premier, *commémore* son récit en sollicitant la reconnaissance du lecteur et appelle aussi dès lors tout un réseau de significations sous-jacentes. Tout se passe comme si, avec un seul titre, il convoquait tous les souvenirs réactualisés du lecteur de l'œuvre citée. Ce processus crée une *forme* particulière qui n'est pas conventionnelle. Dans « L'Écrivain dans le miroir de la littérature ou comment situer Michel Tournier », Luciana Penteliuc-Cotosman décrit l'écriture de l'auteur :

Essentiellement intertextuelle, l'écriture tournérienne naît – pareille à la coquille de l'escargot – d'un travail alchimique de transformation, de reformulation et de revitalisation, comme une réécriture appliquée à un matériau préexistant et comme une permanente construction-déconstruction-reconstruction de la matière vive que l'écrivain secrète du plus profond de son être<sup>257</sup>.

L'écriture se construit lentement et laborieusement : « J'écris difficilement » (*JMM*, p. 76).

La force pulsionnelle mélancolique freine la rédaction naturelle, légère et facile. Il faut

---

<sup>256</sup> Voici le passage cité qui accompagne la photo « Ile des Saintes, Guadeloupe » : « À l'opposé des fesses des adultes, paquets de viande morte, réserves adipeuses, tristes comme les bosses du chameau, les fesses des enfants vivantes, frémissantes, toujours en éveil, parfois hâves et creusées, l'instant d'après souriantes et naïvement optimistes, expressives comme des visages ». On retrouve également ce passage dans *Le Roi des aulnes* à la page 523.

<sup>257</sup> Penteliuc-Cotosman, Luciana, « L'Écrivain dans le miroir de la littérature ou comment situer Michel Tournier », Revue *www.eer.cz*, [en ligne], <<http://www.eer.cz/files/2011-1/2011-1-06-Penteliuc.pdf>>.

travailler avec patience et acharnement pour que le livre s'écrive à travers un long processus de recherche, de rédaction, d'écriture et de réécriture. Ce processus rappelle « Barbedor » – qui déconstruit le personnage du roi puis le reconstruit par la suite telle une renaissance à partir du même – et marque ainsi la création par autoengendrement. Retour vers le même, appauvrissement mélancolique de la parole, qui arrive néanmoins à s'inscrire grâce aux réutilisations des textes ou à travers les emprunts faits aux œuvres d'autres auteurs. La force hystérique arrive encore à nourrir l'écriture, mais seulement dans la répétition, dans la réédition du même.

Pensée par Freud, dans *Totem et Tabou*, la première commémoration serait celle d'un parricide, d'un meurtre qui instaure la communauté humaine :

[...] un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. [...] Or, par l'acte de l'absorption ils réalisaient leur identification avec lui, s'appropriaient chacun une partie de sa force. Le repas totémique, qui est peut-être la première fête de l'humanité, serait la reproduction et comme la fête commémorative de cet acte mémorable et criminel qui a servi de point de départ à tant de choses : organisations sociales, restrictions morales, religions<sup>258</sup>.

L'eucharistie, qui commémore la mort du Christ et qui est présente dans plusieurs textes de Tournier, est ce festin cannibalique (on mange le corps du Christ), vampirique (on boit le sang du Christ). C'est un repas totémique inversé et sublimé : une société s'édifie autour d'un

---

<sup>258</sup> Freud, *Totem et tabou*, trad. de l'allemand par Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1993, p. 163 (coll. « Connaissance de l'inconscient »).

sacrifice, mais contrairement à la scène freudienne, il ne s'agit pas d'un simple meurtre, mais plutôt d'offrir sa vie pour l'autre comme dans « Angus ». En finale de ce dernier texte apparaît le banquet, un thème cher à Tournier<sup>259</sup>. Le jeune Jacques festoie avec ses amis lorsque le nain de Tiphaine surgit pour lui révéler la vérité sur son père et ses origines. Le repas partagé à plusieurs, c'est aussi le médianoche des « Amants taciturnes » où Nadège et Oudale communient aux différentes histoires de tous leurs amis, récits qui nourrissent profondément leur couple. Le banquet rappelle l'eucharistie. Dans la religion chrétienne, la mort du Christ est un don salvateur qui sert au rachat des péchés des hommes et la communion est une commémoration de ce sacrifice. Les fidèles se nourrissent du corps et du sang du Christ à qui ils doivent tout, mais ils le font dans une sorte de crainte respectueuse comme le montre l'interdit d'autrefois de croquer l'hostie consacrée. Par un rituel commémoratif, le désir d'incorporer le père s'impose.

Dans « Pyrotechnie ou la commémoration », la commémoration est mise en scène d'une façon tragique et sacrificielle. Écrivain en manque d'inspiration, le narrateur décide de séjourner à la campagne pour pouvoir se ressourcer et trouver l'inspiration afin de poursuivre l'écriture de son polar qui a pour thème la vengeance. Le lecteur est d'emblée plongé dans une véritable mise en abyme : le manuscrit du narrateur raconte l'histoire qui va suivre et porte l'empreinte du destin des personnages principaux : Crevet et Gerbois. Alors qu'il est tout jeune, Crevet assiste dans l'ombre à l'humiliation publique de sa mère par Gerbois. Son

---

<sup>259</sup> Le thème du banquet se retrouve aussi dans « Les Deux Banquets ou La commémoration » lors de la description des mets sur la table du calife, de même que dans « La Légende du pain » lors du mariage de Gaël et Guénaële. Ces deux contes font partie du *Médianoche amoureux*.



désir de vengeance va grandir avec lui. Crevet ne perd pas de vue le bourreau de sa mère et s'arrange pour trouver du travail dans les mêmes lieux que lui. Les rôles s'inversent et Gerbois est alors persécuté sournoisement par Crevet jusqu'à ce que celui-ci réussisse à lui donner la mort et que survienne sa propre mort dans un grand feu d'artifice. Crevet n'a de cesse, en effet, à chaque année le 11 août précisément, date commémorative de l'événement originel, de faire payer le bourreau pour son crime, dans la volonté réaffirmée du fils de tuer la figure d'autorité et de venger sa mère. Par définition, la pyrotechnie se prête bien à la commémoration. Chez Tournier, le feu d'artifice se compare à l'écriture<sup>260</sup> qui convoque ainsi la commémoration par la reprise, la réécriture, la répétition avec comme principe structurel l'assemblage de fragments.

Reprendre et répéter, de même que chercher à revivre ou à réécrire des événements du passé, c'est une nécessité qui se retrouve dans *Journal extime* :

Une idée pour le paradis : après ma mort, je suis placé devant un panorama où toute ma vie est étalée dans ses moindres épisodes. Libre à moi de choisir celui-ci ou celui-là, et de le revivre, mais au second degré, c'est-à-dire avec un certain recul, à la fois comme acteur et comme spectateur. C'est que je suis dévoré de nostalgie et de regret en me souvenant de scènes de ma vie auxquelles je n'ai pas accordé l'attention qu'elles méritaient (*JE*, p. 24).

---

<sup>260</sup> Nous rappelons ici le passage de *Petites Proses* : « À Montoux (Vaucluse), j'ai visité la fabrique de feux d'artifice Ruggiéri. Dans des petites baraques légères comme des plumes – prêtes à s'envoler à la moindre explosion – j'ai vu d'étranges chimistes mêler dans des tubes des poudres multicolores, lesquelles allaient devenir plus tard, très loin d'ici, fusées, feux de Bengale, soleils, bouquets de lumière. Un écrivain, selon moi, c'est un peu ça » (p. 220).

Le fantasme de recommencement, présenté thématiquement et formellement dans la réécriture, est une opération qui permet après-coup de maîtriser le présent disparu. Idée de béatitude, mais empreinte de « nostalgie et de regret » comme une mélancolie assumée. Toutefois, ce ne sont pas seulement des fragments d'existence que Tournier aimerait revisiter : « Ah, d'un coup de baguette magique avoir à nouveau dix ans, et sachant tout ce que je sais, tout refaire, tout revivre mieux, plus fort et en somme parfaitement » (*JE*, p. 134). Tournier revendique la chance illusoire de pouvoir reprendre toute son existence dans le souvenir de sa vie passée pour construire une totale perfection. À plus petite échelle, il explique scientifiquement le sentiment d'avoir déjà vécu un événement spécifique par le phénomène psychologique de *paramnésie* :

Il y a un déclic qui se produit, et on a la certitude qu'on a déjà vécu tout cela, et qu'on revit une petite scène, un petit dialogue, une situation pour la seconde fois, n'est-ce pas? C'est-à-dire qu'on revit tout cela au second degré, avec un certain recul. C'est délicieux. Ça vous donne une impression de bonheur absolument exquise<sup>261</sup>.

Chez Tournier, ce qui pourrait susciter une sensation d'angoisse devient la sensation « délicieuse » de revivre, de *reformuler* sa vie et nourrit le fantasme d'une *réécriture* qui corrige les « erreurs » du passé. Le *recul* est une régression qui permet la reprise des événements vécus, cette fois dans une maîtrise heureuse et apaisante. C'est le retour dénié à une mélancolie fondamentale qui reviendrait sans cesse sur un passé non modifiable, qui ressasserait toutes les possibilités d'une histoire qui n'a pas eu lieu. Retour dénié en ce qu'il

---

<sup>261</sup> Jeon-Chapman, Judith, « Une conversation avec Michel Tournier », *op. cit.*, p. 104.

n'est pas simple nostalgie du vide, mais plutôt ouverture sur un fantasme de changement ou d'amélioration. L'écriture de Tournier témoigne donc d'une mélancolie « espérante », hystérisée en quelque sorte, mais fragile et peut-être éphémère.

### 6.2.3 L'essoufflement

En jetant un regard d'ensemble sur l'œuvre de Tournier, il apparaît que ses grands romans ont été écrits au début de sa carrière, alors que les textes fragmentaires apparaissent par la suite, comme si l'écriture lentement s'essoufflait peu à peu, comme si la stratégie centrifuge consistant à aller chercher des fragments de récits chez les autres s'épuisait et que la réécriture et le recyclage ne suffisaient plus. Avec le temps, ce ne sont plus les récits des autres qui seront utilisés pour produire, mais bien ses propres textes que Tournier revisitera dans un enfermement de plus en plus centripète. L'écriture devient circulaire. Même l'autoengendrement, thématiqué en « Barbedor », n'opère plus. C'est à partir de *Petites proses*, publié en 1986, que l'écriture de Tournier va se fragmenter davantage. En finale de ce texte, Tournier rédige sa propre notice nécrologique. Il donne rendez-vous à la mort en 2000 en précisant que cette année-là il atteindra l'âge auquel sont décédés son père et son grand-père. Étonnant rappel de la filiation paternelle à l'ombre de la mort et de la culpabilité. Tournier place aussi sa nécrologie à la fin *Des Clefs et des serrures*, accompagnée cette fois d'une photographie de François-Xavier Bouchart, qui représente un amoncellement un peu triste et tout à fait hétéroclite de plantes, feuilles et fleurs sur lesquelles repose une banderole portant

son nom. Retour à la nature, fusion mortelle avec les éléments naturels. Après cette mort symbolique, c'est comme si, sauf une exception *Éléazar ou la source et le buisson*, roman publié en 1996, l'écriture de Tournier ne pouvait plus être que fragmentaire, éclatée en morceaux épars. Le travail de la mort mélancolique étouffe progressivement la pulsion hystérique. L'écriture s'essouffle, s'éteint peu à peu.

Comme l'écriture semble être le seul moyen disponible pour *s'inscrire* dans l'existence<sup>262</sup> puisque l'image du miroir est absente<sup>263</sup>, comme le regard de l'autre ne s'est pas donné en garantie, il faut bien se nourrir de l'autre pour exister, même si ce mode de subsistance est destiné à s'épuiser au fil du temps. La séquence d'écriture allant de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* à *Vendredi ou la vie sauvage* et enfin à « La Fin de Robinson » en est un exemple. Ce dernier récit se termine sur un grand silence : « Il a promené sur tous ces hommes un visage si triste et si hagard que la vague des rires qui repartait de plus belle s'est arrêtée net, et qu'un grand silence s'est fait dans le tripot » (*CB*, p. 25). Séquence d'écriture qui se recycle elle-même, mais qui s'étrangle un peu plus à chaque réutilisation. Pour s'affranchir de la nécessité de l'autre, il faut reprendre et recycler, préférer la répétition au blanc et au vide angoissants. Se piller soi-même jusqu'à la mort comme dans « La Légende de l'homme à la cervelle d'or » de Daudet<sup>264</sup>, où le personnage principal s'automutile – pour

---

<sup>262</sup> Comme nous l'avons souligné, Tournier s'inscrit lui-même en tant que personnage dans le premier chapitre des *Météores*.

<sup>263</sup> C'est une caractéristique attribuée aux vampires que celle de n'avoir aucun reflet. Comme nous l'avons vu dans *Les Météores*, la narration décrit l'expérience traumatisante de Jean qui, en se regardant dans la glace, n'aperçoit pas son image.

<sup>264</sup> Daudet, Alphonse, *Lettres de mon moulin*, Québec, Beauchemin, 2002, p. 118-122.

satisfaire les désirs d'une femme – en arrachant les dernières parcelles d'or de sa cervelle. Pour Tournier, chercher à satisfaire son désir d'écriture à même sa production antérieure – se donner en pâture à lui-même – relève encore de la pulsion hystérique, dans l'espoir que cela puisse satisfaire l'autre en obtenant sa reconnaissance.

Plusieurs autres textes finissent sensiblement de la même façon que « La Fin de Robinson », dans un grand silence. « La Mère Noël », par exemple, se termine sur l'image inusitée d'un père Noël, *transformé* en mère Noël : « Puis il écarta sa grande barbe de coton blanc, il déboutonna sa houppelande rouge et tendit un sein généreux au Petit Jésus soudain apaisé » (CB, p. 31). Les pleurs de l'enfant qui résonnaient dans toute l'église s'apaisent. Silence aussi à la fin du récit « Que ma joie demeure » : « Ensuite un long silence prolongea la dernière note comme si le choral se poursuivait dans l'au-delà » (CB, p. 98). Le conte « Les Suares de Véronique » se termine également dans le silence du narrateur : « J'allais insister quand je vis quelque chose qui me réduisit définitivement au silence. Elle portait au cou un lacet de cuir qui passait dans la dent trouée du Bengale » (CB, p. 172). C'est comme si le silence était la fin du récit, comme si le silence signait la fin. Tout est dit, c'est temps de se taire.

L'avant-dernier ouvrage de Tournier paru chez Gallimard en 2010 et intitulé *Voyages et paysages* regroupe des fragments de textes déjà publiés et assemblés par thèmes géographiques : la France, l'Europe, l'Afrique et les grands voyages (Israël, l'Islande, le Canada, le Japon, le Brésil et l'Inde). Ce livre hétéroclite, fait de matériel recyclé, n'est pas

sans rappeler la structure fragmentaire et la thématique des *Météores* avec le voyage de Paul autour du monde. Les dernières œuvres écrites par Tournier, *Éva ou la république des corps* et son livre sur les vampires *Hermione et le goût du sang* n'ont pas été publiées. Projets d'écriture avortés, œuvres mortes dans l'œuf. Quant au dernier livre chez Gallimard, *Lettres parlées à son ami allemand Hellmut Waller*, il est le résultat d'un travail de transcription qu'Arlette Bouloumié a fait à partir de lettres parlées que Tournier avait enregistrées pour un ami. Cet essoufflement, malgré toutes les possibilités de relance offertes grâce à l'autoréécriture, au recyclage et à la commémoration, c'est la victoire de la mélancolie. L'effort pour aller de l'avant est devenu trop difficile, l'entêtement hystérique à relancer le désir est vaincu. Une mélancolie, cette fois sans espérance, s'installe à demeure et la parole s'éteint, épuisée.

## **CONCLUSION**

Ombre. Le chemin de la vie va d'est en ouest. L'enfant marche le dos au soleil levant. Malgré sa petite taille, une ombre immense le précède. C'est son avenir [...]. À midi, le soleil se trouvant au zénith, l'ombre s'est entièrement résorbée sous les pieds de l'adulte. L'homme accompli s'absorbe dans les urgences du moment. [...] Mais le soleil basculant vers l'occident, l'ombre de l'homme mûr naît et croît derrière lui. Il traîne désormais à ses pieds un poids de souvenirs de plus en plus lourd, l'ombre de tous ceux qu'il a aimés et perdus s'ajoutant à la sienne. [...] Un jour vient où l'ombre pèse au point que l'homme doit s'arrêter. Alors il disparaît. Il devient tout entier une ombre [...] (VI, p. 37).

Métaphore de la vie humaine, l'« ombre » illustre le cheminement de l'homme dont toute l'existence se mesure à la course du soleil, mais elle représente aussi l'essoufflement progressif d'un parcours d'écrivain. Ce qui au départ se présentait comme un élan hystérique et centrifuge, comme une force de vie au service de l'écriture, devient avec le temps un boulet mélancolique, centripète et mortifère<sup>265</sup>, qui étouffe le processus créateur. Les textes de Tournier – déjà morcelés<sup>266</sup> – se fragmentent de plus en plus avec le temps et, au-delà du facteur de l'âge, sa plume subit incontestablement un *resserrement*. Pour se défendre d'écrire de moins en moins, il prétexte un idéal de concision et une autonomie de l'œuvre dont il serait plus ou moins responsable :

Ce n'est pas délibéré. Un livre a la dimension qu'il veut. Ce n'est pas l'auteur qui décide. C'est comme quand on plante un arbre. On ne sait pas quand il s'arrêtera de grandir. Rien dans *Les Météores* et dans *Gilles & Jeanne* ne laissait prévoir a priori que le premier ferait 450 pages et

---

<sup>265</sup> L'expression « mettre quelqu'un à l'ombre » veut dire le tuer.

<sup>266</sup> Les journaux intimes de Robinson et de Tiffauges, les témoignages de Paul, Jean et Sophie dans *Les Météores*, de même que les contes insérés dans les trames narratives de *La Goutte d'or* et de *Gaspard, Melchior & Balthazar* sont ce qui morcelle principalement la narration de ses romans.



le second 90. Mais c'est vrai que j'affectionne de plus en plus les contes très courts et d'autant plus percutants. C'est pour moi le sommet de l'art de la prose. Je place *Le Chat botté* et *Barbe-Bleue* de Perrault au-dessus des tragédies de Racine. Pour moi c'est l'idéal<sup>267</sup>.

Tel l'arbre – qui évoque pour Tournier le Paradis<sup>268</sup> – en communion avec les éléments naturels, l'œuvre déploie ses frondaisons et couvre de son ombre un lectorat de plus ou moins grande envergure; petite graine appelée à grandir, mais qui ne peut pénétrer en ses lecteurs que s'ils la désirent et la convoquent, à l'instar de l'histoire de Dracula. Le vampire s'avance masqué, comme bien souvent le sujet de l'écriture, fermement décidé à survivre pour séduire l'autre (le lecteur). Il se reproduit par *autocontamination*, c'est-à-dire qu'il s'arrange, à l'image de « Barbedor », pour déjouer les lois normales de la filiation et les impératifs de la fécondité. Le processus de création de Tournier est particulier lui aussi, il contourne les conventions en utilisant du matériel recyclé. Avec le temps, il privilégie de plus en plus les textes courts, tel le conte qui plaît aux petits comme aux grands, facilement accessible et perméable à la mémoire collective, reconnu d'emblée par un grand nombre. Comme le mythe, ce genre appelle naturellement les variations et les réécritures. Ainsi, l'œuvre-

---

<sup>267</sup> Koster, Serge, *Michel Tournier, ou le choix du roman*, op. cit., p. 213.

<sup>268</sup> L'arbre paradisiaque se retrouve un peu partout chez Tournier. Dans « La Fugue du petit Poucet », Logre fait à Pierre le récit de la création : « Le Paradis qu'est-ce que c'était? C'était une forêt. Ou plutôt un bois. Un bois parce que les arbres y étaient plantés proprement, assez loin les uns des autres, sans taillis ni buissons d'épines. Mais surtout parce qu'ils étaient chacun d'une essence différente » (CB, p. 59). La punition d'Adam et Ève pour avoir goûté au fruit de l'arbre du bien et du mal est l'exil « dans un pays sans arbres » (CB, p. 60). « La Famille Adam » présente le Paradis comme de « grands arbres chargés de fleurs et de fruits » (CB, p. 12) et Ève transmet à son fils Caïn son regret du jardin d'Éden : « Caïn, on peut dire qu'il suça la nostalgie du Paradis terrestre avec le lait de sa mère » (CB, p. 15). Dans « La Légende de la musique et de la danse » et dans « La Légende des parfums », nous retrouvons un arbre divin qui détient une connaissance particulière, soit celle de la musique ou des parfums. Dans « Le Tabor et le Sinaï », Tournier revient aussi sur la présence de deux arbres interdits dans le jardin d'Éden : « L'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal et l'Arbre de Vie » (TS, p. 89).

vampire, après avoir séduit ses lecteurs, peut s'inscrire dans l'histoire littéraire à la suite des textes de Perrault préalablement cités comme modèles.

Reprendre un texte pour l'écrire à nouveau, tel est le réflexe de création qui se manifeste chez Tournier de manière récurrente et qui témoigne d'un rapport particulier avec l'œuvre d'origine. Pour lui, la réécriture est toujours envisagée dans le désir de parfaire le texte premier. Mais peut-on réellement espérer faire mieux que ce qui a déjà été publié? Le psychanalyste Julien Bigras pose la question, lui qui dans son roman *L'Enfant dans le grenier* a repris à sa façon *L'Enfant imaginaire* de Conrad Stein. Il souligne le défi colossal que représente la réécriture :

[...] j'ai toujours cru, et cela sans l'ombre d'un doute, qu'il faut, pour que fonctionne vraiment l'appropriation, que l'œuvre du successeur soit en fait supérieure à l'œuvre mère – sinon il ne vaudrait pas la peine d'écrire –, c'est-à-dire, il faut que l'œuvre de Sophocle soit supérieure à celle d'Eschyle, que celle de Freud le soit à celle de Sophocle, celle de Stein à celle de Freud, et la mienne à celle de Stein. Bref, il faut que je sois supérieur au premier de la liste, Eschyle<sup>269</sup>.

C'est aussi l'avis de Tournier qui s'approprie des fragments d'autrui pour les insérer dans des textes où il leur donne une résonnance toute nouvelle et une signification accrue. Il s'emploie à les faire revivre en les enrichissant grâce à de longues recherches et un patient processus de mûrissement. Julien Bigras prétend que son besoin de réécriture relève d'un transfert sur la personne de son psychanalyste Conrad Stein, pour qui il entretient une

---

<sup>269</sup> Bigras, Julien, *Le Psychanalyste nu*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 96.

véritable vénération : « Je suis certain que je ne parviendrai pas à me sortir de ce transfert massif sur Stein. J'en suis maintenant convaincu. On ne liquide pas un transfert de cette sorte comme une fin de série dans un grand magasin. On reste avec son transfert, et on meurt avec lui<sup>270</sup> ». De nature inconsciente, le transfert est le déplacement de sentiments, pulsions et désirs de la petite enfance sur un autre objet et dans un autre contexte. Ce n'est qu'après analyse que Julien Bigras peut comprendre et expliquer son transfert : « Dans mon cas particulier, il y a donc quelque part un lieu secret [...] et ce lieu s'appelle le monstre maternel. C'est pour ma mère que je travaille. C'est pour elle que je transfère<sup>271</sup> ». Nous avons vu à quel point le regard et le besoin d'authentification de la mère étaient cruciaux chez Tournier. Nous avons aussi souligné l'aveu de ce dernier quant à l'admiration profonde et presque viscérale qu'il entretient envers certains grands textes – comme la Bible par exemple, texte des origines par excellence – qu'il s'approprie par la citation, l'allusion ou la réécriture.

Pour relayer le besoin de l'autre dans la création, la reprise de ses propres textes est une voie que Tournier emprunte un temps, puis c'est la fin des publications : « Je n'ai pas d'œuvre en cours, je vivote et le livre que j'écrivais, je ne sais pas quand je le finirai. Peut-être jamais! » (*JMM*, p. 151) Cette impression s'avère juste, le manuscrit avorte, et ne subsistent que quelques notes sur un obscur carnet, petits restes fantômes d'une parole à bout

---

<sup>270</sup> Bigras, Julien, *Le Psychanalyste nu*, op. cit., p. 99.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 100.

de souffle. Roland Barthes souligne que le « Naufrage absolu d'un Désir<sup>272</sup> » d'écriture peut s'emparer de l'écrivain, le réduire ainsi au silence complet et mettre fin à sa carrière.

Toutes les ambiguïtés des textes tournieriens ne sont certes pas levées, mais il est maintenant possible d'affirmer que cette prose permet une lecture des positions mélancolique et hystérique. Prises non pas dans un contexte pathologique, la mélancolie et l'hystérie ont plutôt servi à la reconnaissance d'énergies pulsionnelles, de vie et de mort, dont la nécessaire intrication est créatrice de sens pour Tournier. Cette étude a dégagé une ascendance mélancolique marquée qui étouffe le processus créateur tel un « ciel bas et lourd [qui] pèse comme un couvercle<sup>273</sup> », force centripète si forte qu'elle conduit, comme nous l'avons constaté, à la fragmentation progressive puis à l'asphyxie de la parole. Cette lecture ne cherchait pas à poser un diagnostic, mais bien plutôt à présenter une dynamique pouvant éclairer d'un nouveau regard les textes de Tournier, à donner une assise qui permet de lire l'œuvre d'une façon unifiée, d'en comprendre les mécanismes particuliers et de saisir les paramètres de son évolution.

Les recherches actuelles en psychanalyse montrent que les structures psychiques ne sont pas imperméables les unes aux autres. Elles sont labiles. Il n'y a pas de structures pures aux frontières infranchissables, mais au contraire, il peut y avoir des points de raccord entre

---

<sup>272</sup> Dans *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2015, (p. 363-366), Roland Barthes décrit ce « sabotage » en parlant d'Arthur Rimbaud. Il affirme que son désir d'écrire s'est mué en désir de voyage. Il y a eu substitution. Dans le cas de Tournier, ce désir a été étouffé par la très puissante force mélancolique.

<sup>273</sup> Extrait du poème « Spleen LXXVIII » tiré des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, Paris, 1992, p. 100 (coll. « Classiques Hachette », n°22).

elles et, en fonction de leurs affinités naturelles complémentaires, un sujet peut emprunter des chemins de traverse, creusés à même les expériences diverses de son parcours de vie. Ainsi, même si la mélancolie et l'hystérie semblent être des énergies complètement opposées, il n'en est rien, et plusieurs points de raccord sont possibles. Nous avons cherché à saisir un courant hystérique dans une structure nettement mélancolique, créant la présence d'une mélancolie « hystérisante » qui permet l'écriture. Nous avons mis en lumière l'évolution des textes tournieriens dans la volonté de montrer que ce parcours textuel est construit en relief comme une constellation d'images scintillantes. Les forces centrifuge (séduction hystérique) et centripète (repli mélancolique), thématiques par Tournier, constituent son dynamisme créatif en inscrivant un élan vers l'autre qui donne vie au récit, mais aussi l'appel du retour vers le même, le profond regret du tout originel perdu.

Chez Tournier, en effet, le Nom-du-père n'est pas fortement marqué. Dans une dynamique qui ne va jamais jusqu'à l'assomption totale de la castration, la narration souligne une profonde réticence à assumer l'épreuve œdipienne. Le fils refuse d'accepter le fait que c'est précisément lui l'intrus dans le triangle familial, et non le père. Le fils tient compte de la présence du père – contrairement à la perversion où c'est plutôt l'indifférence qui est observée –, mais ce dernier n'a jamais le dernier mot, comme nous l'avons vu entre autres dans « Angus ». La narration affirme que le fils – celui qui vient après – est bien meilleur que le père – qui vient avant. « L'enfant (est) le père de l'homme » (*GO*, p. 210). C'est l'enfant qui est souverain et, si ce n'est pas d'emblée le cas, le récit s'arrange pour qu'il le devienne par une pirouette qui vient renverser l'ordre des choses, comme dans « Barbedor ».

Inséré dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, ce conte est en résonnance avec l'« éternel retour » présent dans la référence mythologique et fantaisiste au phénix que le roi Gaspard prétend bien naïvement recevoir dans son zoo personnel : « J'ai écarté, comme par trop communs et d'un symbolisme vulgaire, les lions et les aigles, mais j'attends une licorne, un phénix et un dragon que des voyageurs m'ont promis, et que je leur ai payés d'avance pour plus de sûreté » (*GMB*, p. 11). Comme chacun le sait, le phénix est un oiseau qui meurt puis renaît de ses cendres. Le retour vers le même se voit ainsi privilégié dans un désir de fusion originel marqué et la force centrifuge, éprouvée comme un miracle, est de plus en plus difficile à soutenir, se soldant au final dans la détresse et l'affliction.

Ainsi, sauf une exception, toutes les fins des romans de Tournier, dans lesquelles le héros<sup>274</sup> – comme Paul, Éléazar, Idriss, Tiffauges et Taor par exemple – est poussé vers autrui dans un parcours plus ou moins long, révèlent l'aridité et la souffrance du voyage centrifuge. Tous ces personnages se retrouvent menacés dans leur existence. Les pires destins sont ceux d'Éléazar et de Taor qui vont rendre l'âme à la fin du récit. Taor qui ne vit, chez lui en Inde, que pour le sucre – élément associé à l'enfance – quitte le royaume de Mangalore pour vivre l'enfer du sel – élément associé à l'âge adulte. En conséquence, non seulement il quitte sa mère et son palais pour chercher au loin la recette de la friandise qu'il convoite, mais son parcours même – du sucre au sel – illustre cet arrachement au monde idyllique des origines.

---

<sup>274</sup> Personnage d'importance dans *Les Météores*, Alexandre, meurt lui aussi, mais tout au centre du roman dans des circonstances qu'il a appelées délibérément par son imprudence. Il va à la mort avec sa canne-épée à la main et il périt après avoir bravement combattu ses adversaires.

Le sel occasionne chez Taor de grandes blessures qui ne cicatriseront jamais<sup>275</sup> et desquelles il succombera. Son cheminement peut être lu comme une mise en scène des pulsions à l'œuvre dans le parcours d'écriture de son auteur. Au prix d'un effort intense qui épuise ce qui lui reste d'énergie, dans un ultime sursaut de vie, Taor tente de rejoindre le Christ, celui qui peut par miracle le sauver. La rencontre n'aura pas lieu. C'est la mort qui l'emporte. Pourtant il devient un héros, le premier à recevoir l'eucharistie. Ce sacrement est décrit par Tiffauges comme une « fraîcheur revigorante de la chair pantelante de l'Enfant Jésus sous le voile transparent de la sèche petite hostie de pain azyme » (RA, p. 206). La « chair pantelante », qui fait plutôt référence au corps du Christ mort sur la croix, est reliée ici directement dans le travail du fantasme à l'enfant et est par ailleurs associée, comme nous l'avons vu, au traumatisme de l'arrachement des amygdales de Tournier enfant. La mort de Taor n'est pas présentée comme un échec, bien au contraire, plutôt comme la promesse qu'une suite meilleure est possible dans l'au-delà. Tournier lutte féroce pour faire durer l'élan vital hystérique, dernier sursaut d'espérance qu'une rencontre salvatrice ait finalement lieu avec ses lecteurs, dernier combat contre la pulsion mélancolique qui étouffe la volonté d'écriture et mène au silence de la mort.

---

<sup>275</sup> Comme nous l'avons vu, Tournier a lui-même vécu le traumatisme d'une blessure jamais cicatrisée lors de l'arrachement des amygdales et il développe ce thème dans trois récits du *Médianoche amoureux* où la vengeance est au premier plan. Dans « Angus », la réécriture de « L'Aigle du casque » de Victor Hugo, lord Angus ne vit que dans l'espoir de venger le viol de sa fille chérie. Dans « Théobald ou Le Crime parfait », le héros est blessé et mortifié par sa maîtresse qui le trompe et il veut la châtier. Dans « Pyrotechnie ou La Commémoration », Ange Crevet a souffert de voir sa mère humiliée sur la place publique et souhaite punir définitivement son bourreau. Cette blessure traumatique de l'enfance peut aussi se matérialiser dans toutes les références au personnage de l'ogre, comme le souligne Régnier Pirard dans *Images et signes*, op. cit. p. 90.

Les autres personnages principaux des romans restent en vie, mais à quel prix? Paul, qui a fait en vain le tour du monde pour retrouver son jumeau, est gravement amputé. Pour décrire cet affaiblissement, provoqué par cette force centrifuge, il évoque l'exil de son frère en précisant que « sa brûlante passion d'horizons nouveaux [a] profondément altéré son visage. [...] On dirait qu'il est en train de se désagréger pour se dissiper totalement à la fin, comme ces météorites qui fondent dans une gerbe de flamme au contact de l'atmosphère et disparaissent avant de toucher terre » (*LM*, p. 539). Pour Paul, Jean s'épuise dans son élan centrifuge au point de perdre progressivement sa vitalité. C'est ce qui arrive aussi à l'écriture de Tournier qui, malgré les stratégies de réécriture et de recyclage, ne parvient plus à se relancer. En ce qui concerne la fin du *Roi des aulnes*, les dernières lignes présentent Tiffauges qui porte un enfant juif sur ses épaules. Le géant s'enfuit, s'enlise dans les marécages et le récit laisse présager sa mort imminente. Quant à Idriss, qui a brisé la vitrine de la bijouterie de luxe où se trouve sa goutte d'or, il est en position précaire, assuré d'avoir de graves ennuis avec la justice française.

Héros à part, seul Robinson, qui a décliné l'invitation de repartir en Angleterre et qui préfère rester en symbiose avec la nature, est préservé d'un sort malheureux. Chez Defoe, Robinson quitte l'île déserte et réussit à se reconstruire une vie heureuse dans son pays d'origine. Tournier choisit une fin toute différente. L'île devient un véritable personnage : *Speranza* revêt des attributs féminins<sup>276</sup>, mais aussi maternels comme nous l'avons vu dans

---

<sup>276</sup> C'est cette relation *charnelle* entre Robinson et son île qui fait dire à Jean-Bernard Vray, dans *Images et signes*, *op. cit.* (p. 63), qu'il est un héros pervers, le nom de *Speranza* étant choisi parce qu'il rappelait à Robinson « une ardente italienne qu'il avait connue jadis » (*VLP*, p. 45).



l'épisode de l'alvéole dans la grotte où Robinson se love et renaît. Il y a beaucoup de sensualité dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, contrairement au roman de Defoe qui est empreint de puritanisme. Robinson choisit au final la fusion avec son île. Il refuse de retourner dans la société dite civilisée où le poids des années l'aurait rattrapé<sup>277</sup>, comme si ce choix le préservait de la vieillesse, comme s'il restait ainsi plongé dans des limbes d'éternité heureuse. Toutefois, onze ans plus tard, Tournier ressent le besoin de réécrire sa finale. Dans « La Fin de Robinson », en effet, le héros repart chez lui en Angleterre, mais cette décision ne lui apporte pas le bonheur escompté. Bien au contraire, il a goûté à la symbiose avec les éléments naturels et il ne cesse de rêver à son paradis perdu, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, il décide de vendre tous ses biens pour aller à la recherche de son île. Pour son grand malheur, l'absence a été trop longue, la reconnaissance est trop difficile, les retrouvailles espérées n'auront pas lieu. C'est la fin de Robinson. Ce conte fournit une autre preuve que l'arrachement centrifuge, senti comme nécessaire, mène au dépérissement, à l'égarement et à la désolation.

L'exil centrifuge se retrouve également dans quelques textes narratifs plus courts. Dans « La Famille Adam », il est traité à même les notions de sédentarité et de nomadisme. Jéhovah chasse Adam et Ève du Paradis après leur désobéissance. Départ obligé. Ces derniers auront ensuite deux fils. La préférence de Jéhovah se portera vers Abel – qui est nomade comme lui –, mais de plus en plus las de sa course perpétuelle, il décide finalement de

---

<sup>277</sup> « La femme-île reste inaltérablement fraîche et désirable. Si Robinson refuse de quitter Speranza, c'est parce qu'il pressent le terrible coup de vieux qu'il attraperait en réintégrant la société » (VP, p. 300).

rejoindre Caïn qui lui a construit un temple dans la cité de rêve appelée Hénoc, reconstitution du paradis perdu, véritable « massif de fleurs où roucoulaient d’une même voix les fontaines et les tourterelles » (CB, p. 17). Jéhovah accepte de pardonner à Caïn le meurtre de son frère et il devient sédentaire comme son hôte et sa famille. Le Paradis *reconstitué* semble ainsi apporter le bonheur à tous. Dans « Amandine ou les deux jardins », la volonté centrifuge de la jeune fille de quitter la maison familiale pour explorer l’inconnu qui se trouve de l’autre côté du mur aura des conséquences. Une fois de retour chez elle, en effet, Amandine se sent bien triste, elle « pleure longtemps, très fort » (CB, p. 46) et se trouve différente, même si elle ne sait pas pourquoi. Le lecteur comprend qu’elle n’est pas consciente de son inévitable transformation en femme adulte. Dans les récits « Le Coq de bruyère » et « L’Aire du muguet », c’est l’amour de deux femmes au prénom presque identique qui projette les personnages hors de leur sage trajectoire. Le colonel baron Guillaume, Geoffroy, Étienne Hervé de Saint-Fursy, dit le Coq de bruyère, cherche le bonheur dans les bras de sa maîtresse Mariette, mais c’est plutôt la désillusion qu’il y trouve quand cette jeune femme s’enfuit avec un autre. Il ne s’en remet pas et, anéanti, retourne auprès de sa femme. Toutefois, en chemin, par un coup du sort, il chute et reste hémiplégique, « triste et rabougri » (CB, p. 257). Quant à Pierre dans « L’Aire du muguet », amoureux de Marinette, il décide de braver l’autoroute et de la traverser en courant pour rejoindre la jeune femme de ses rêves, mais il se fait durement percuter par un véhicule qui roule en sens inverse et le récit s’achève alors qu’il est transporté en ambulance, inconscient. Ainsi, la force centrifuge qui manipule bien souvent les personnages se solde par leur dépérissement ou, pire encore, par leur mort. Parmi les textes courts de fiction, seul « Pierrot ou les secrets de

la nuit » que Tournier affectionne particulièrement propose un dénouement plus heureux. Le récit offre une chance à Colombine, qui a choisi de partir à l'aventure loin de chez elle et qui est bien malheureuse, de retourner dans son village natal auprès de son ami Pierrot. Force centripète en action, cette possibilité de retour aux origines lui apporte joie et bonheur.

Pister ces deux forces pulsionnelles à travers principalement les textes fragmentaires, comme c'était notre intention de départ, s'est révélé un des écueils rencontrés dans cette recherche. Notre lecture a été sollicitée plus souvent que nous ne le pensions initialement par les romans et nous nous sommes permis de suivre leur appel quand l'occasion le demandait. Par ailleurs, une autre difficulté substantielle s'est manifestée en raison du corpus où les fragments scintillent et s'interpellent d'un récit à l'autre dans un jeu de miroirs, où tout s'imbrique en épaisseur. Il aurait fallu pouvoir tout dire en même temps dans une thèse en trois dimensions, présentant au lecteur des feuillets superposés comme un palimpseste pour déplier la carte du ciel tournierien et illustrer la complexité d'une écriture en relief, qui se revendique des contes et des mythes et donc de l'universel, mais qui use aussi d'intertextualité et de spécularité. Nous espérons néanmoins que cette lecture a permis de rendre plus intelligible le parcours d'une œuvre qui puise chez l'autre de grands sujets connus de tous et qui prend ensuite le temps de bien les intégrer. Roland Barthes décrit cette digestion particulière : « Pour que l'œuvre de l'autre passe en moi, il faut que je la définisse en moi comme écrite *pour moi* et qu'en même temps je la déforme, que je la fasse *Autre* à force d'amour [...] »<sup>278</sup>. Dans ce processus d'assimilation qui demande de plus en plus d'énergie à

---

<sup>278</sup> Barthes, Roland, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 318.

Tournier, et qu'il finit par abandonner, il s'efforce de poser – comme dans « La Légende de la peinture » – un miroir sous les yeux des lecteurs pour qu'ils s'y reconnaissent et participent à la création, pour que cette dernière s'anime, ne soit plus froide et figée, et pour que l'auteur en sorte gagnant.

Très importante dans les textes de Tournier, l'utilisation de l'image peut s'éclairer dans la proximité des deux grandes formes de représentation – incarnées par Apollon et Dionysos – que Nietzsche décrit dans *La Naissance de la tragédie*. Apollon représente l'esthétique de la statuaire grecque, cet art sédentaire qui montre une représentation de rêve, pensée et mise en forme, image divinisée mais illusoire. C'est le dieu de la vision et du regard, « de la poésie, de la médecine, de l'architecture, et surtout du jour et du soleil » (*MI*, p. 99). Apollon « qui est, suivant l'étymologie de son appellation, le " brillant ", la divinité de la lumière [...]»<sup>279</sup> ». La logique apollinienne pose une individuation. L'être humain, en effet, doit se détacher de *l'unité primitive* pour que l'individu puisse contempler l'art avec autonomie, mesure et rationalité. Par opposition, dieu des arbustes et de la vigne, Dionysos incarne le lien charnel et chaotique avec la terre, la fusion avec les éléments naturels : « Sous l'influence du sortilège dionysiaque, ce n'est pas seulement le lien d'homme à homme qui se renoue : c'est aussi la nature qui, après lui être devenue étrangère, hostile, ou lui avoir été assujettie, fête à nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme<sup>280</sup> ». Ce dieu propose une image en mouvement, un parcours dont l'essence est foncièrement grisante

---

<sup>279</sup> Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 2015, p.103.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 105.

comme dans la fluidité de la musique. Il célèbre l'élan vital et nomade, la naissance de l'œuvre d'art où « rien ne se crée sans ivresse, sans nuit, sans souillure. Parce qu'il a le culte de la vie, il assume pleinement aussi la violence, la maladie et la mort qui en sont inséparables » (*MI*, p. 100). C'est de leurs deux influences qu'est née, selon Nietzsche, la tragédie grecque. Même si le soleil, incarnation d'Apollon, se retrouve dans l'œuvre de Tournier, d'une façon générale ses textes se méfient de l'image apollinienne parfaite. Tournier la critique dans *Célébrations*<sup>281</sup> où il l'associe à celle des vedettes populaires, de même que dans *La Goutte d'or* où il en fait le sujet principal de son roman. Comme dans l'histoire de « La Reine blonde », l'image parfaite peinte, représentation figée en portrait, piège le sujet. Il en est de même avec la photographie – comme nous l'avons vu avec Véronique et Tiffauges – et avec le dessin : « C'est que grâce à l'ambiguïté, par la vertu de l'équivoque, par le rire du calembour, je parviens à déjouer le piège de l'image. Je déboîte les mâchoires impitoyables qui se referment habituellement à la fois sur la personne dessinée et sur celle qui regarde le dessin » (*PP*, p. 164). Tournier décrit cette image comme un ogre dangereux rappelant ainsi la finale des *Météores* où Paul se fait déchiqueter par les « mâchoires » de boue du sous-sol berlinois. Pour éviter les dangers de l'image aliénante apollinienne, mieux vaut se tourner vers Dionysos – dieu du clair-obscur – et naviguer sur des vagues puissantes : une force centrifuge créatrice nécessaire, mais aussi un retour à l'enfant prodige en harmonie fusionnelle avec la nature dans un fantasme enivrant qui assume les ténèbres et la mort qui en découlent. Si la pulsion de mort a désormais emporté Tournier bien au-delà du mystérieux monde des ombres, si sa parole s'est éteinte dans l'impossibilité

---

<sup>281</sup> Dans l'édition Mercure de France à la page 299.

de nouvelles créations, ses textes continueront quant à eux à « essaimer les esprits, comme l'arbre prisonnier de ses racines profite du vent murmurant pour répandre son pollen et ses graines volantes sur toute la plaine » (*TS*, p. 17), séduisant ses lecteurs dans une effusion de reconnaissance et d'émerveillement. À l'évidence, « la vocation naturelle, irrépressible, du livre est centrifuge » (*VV*, p. 10).

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Michel Tournier

*Barbedor*, illustré par Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1980, 26 p. (coll. « Enfantimages »).

*Barberousse ou le portrait du roi et autres nouvelles*, Espagne, Gallimard jeunesse, 2003, 89 p.

*Célébrations*, Paris, Mercure de France, 1999, 348 p.

*Célébrations*, Paris, Gallimard, 2000, 430 p. (coll. « Folio », n°3431).

*Des Clefs et des serrures*, Paris, Éditions du Chêne, 1979, 195 p.

*Éléazar ou la source et le buisson*, Paris, Gallimard, 1969, 140 p.

*Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980, 277 p. (coll. « Folio », n°1415).

*Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983, 152 p. (coll. « Folio », n°1707).

*Je m'avance masqué, entretiens avec Michel-Martin Roland*, Paris, Éditions Écriture, 2011, 214 p. (coll. « Entretiens »).

*Journal de voyage au Canada*, Paris, Robert Laffont, 1984, 180 p.

*Journal extime*, Paris, La musardine, 2002, 237 p.

*La Couleuvrine*, illustré par Claude Lapointe, Paris, Gallimard-Jeunesse, 1999, 95 p.

*La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, 222 p. (coll. « Folio », n°1908).

*L'Aire du muguet*, Paris, Gallimard, 1982, 70 p. (coll. « Folio-junior », n°240).

*Le bonheur en Allemagne?*, Paris, Gallimard, 2006, 97 p. (coll. « Folio », n°4366).

*Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, 340 p. (coll. « Folio », n°1229).

*Le Crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992, 188 p.

*Le Fétichiste*, Paris, Gallimard, 1997, 68 p.

*Lieux dits*, Paris, Mercure de France, 126 p. (coll. « Folio 2€ »).

*Le Médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989, 303 p. (coll. « Folio », n°2290).

*Le Pied de la lettre*, Paris, Mercure de France, 1994, 181 p.

*Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1996, 197 p. (coll. « Folio », n°2882).

*Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975, 628 p. (coll. « Folio », n°905).

*Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1975, 599 p. (coll. « Folio », n°656).

*Les Contes du médianoche*, Paris, Gallimard jeunesse, 1999, 113 p.

*Les Rois mages*, Paris, Gallimard, 1985, 158 p. (coll. « Folio junior », n°280).

*Le Tabor et le Sinaï*, Paris, Belfond, 1988, 206 p. (coll. « Folio », n°2550).

*Le Vagabond immobile*, Paris, Gallimard, 1984, 109 p.

*Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, 312 p. (coll. « Folio », n°1138).

*Les Vertes lectures*, Paris, Flammarion, 2006, 158 p.

*Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, 395 p.

*Miroirs. Autoportraits*, photographies d'Édouard Boubat, Paris, Denoël, 1973, 193 p.

*Petites Proses*, Paris, Gallimard, 1986, 245 p. (coll. « Folio », n°1768).

*Sept Contes*, Paris, Gallimard, 1992, 123 p. (coll. « Folio junior édition spéciale », n°264).

*Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard, 1991, 151 p. (coll. « Folio junior éd. spéciale », n°30).

*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, 283 p. (coll. « Folio », n°959).

*Voyages et paysages*, Choix et présentation par Arlette Bouloumié, Paris, Gallimard, 2012, 409 p. (coll. « Folio », n°5397).

*Vues de dos*, Paris, Gallimard, 1981, 88 p.



## Articles, préfaces et propos de Michel Tournier

BOULOUMIÉ, Arlette (1989), « Rencontre avec Michel Tournier », *Europe-revue Littéraire Mensuelle*, vol. 67, p. 147-153.

\_\_\_\_ (2008), *Les Vivants et les morts*, avant-propos de Michel Tournier, Paris, Imago, 309 p.

BROCHIER, Jean-Jacques (1978), « Dix-huit Questions à Michel Tournier », *Magazine littéraire*, n°138, p. 11-13.

\_\_\_\_ (1986, janvier), « Michel Tournier » *Magazine littéraire*, n°226.

BUSNEL François (2002, 28 novembre), « Le Paradoxe du vampire », *L'Express*, [en ligne], <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/journal-extime\\_818351.html#eQQ5eU2hlspXmVyq.99](http://www.lexpress.fr/culture/livre/journal-extime_818351.html#eQQ5eU2hlspXmVyq.99)>, page consultée le 26 mai 2014.

\_\_\_\_ (2006, 1<sup>er</sup> juillet), « J'écris pour être lu, pas par plaisir », *L'Express*, [en ligne], <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier\\_811368.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier_811368.html)>, page consultée le 12 mai 2014.

CLAVEL, André (1978, 7 avril), « Le Sacre de l'enfant », *Le Monde*, [en ligne], <[https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/04/07/le-sacre-de-lenfant\\_2970645\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/04/07/le-sacre-de-lenfant_2970645_1819218.html)>, page consultée le 26 juin 2016.

COLLECTIF (1980), « Michel Tournier », Revue *Sud*, numéro hors-série, 4<sup>e</sup> trim., 183 p.

COLLECTIF (1986), « Michel Tournier » Revue *Sud*, numéro hors-série, n°61, 256 p.

COLLECTIF (1991), « Noël, une anthologie des plus beaux textes de la littérature française », préface de Michel Tournier, Paris, l'Archipel, 226 p.

DEVARRIEUX, Claire (2016, 19 janvier), « Michel Tournier : Ce qui m'intéresse, c'est lire Tournier en Anglais, en Allemand. », *Libération*, [En ligne], <<https://www.letemps.ch/opinions/michel-tournier-mort-lui-marque-toute-une-generation>>, page consultée le 27 février 2019.

DIDIER, Jacob (2010, 28 mai), « Michel Tournier, le duc de Choisel » *Le Nouvel Observateur*, [en ligne], <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100528.BIB2826/michel-tournier-le-duc-de-choisel.html>>, page consultée le 4 avril 2014.

- ENTHOVEN, Jean-Paul (2007, 18 janvier), «Mitterrand, l'Allemagne, Deleuze, le Goncourt, la vieillesse, et le reste... », *Le Point*, [en ligne], <<http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-18/miterrand-l-allemande-deleuze-le-goncourt-la-vieillesse-et-le/989/0/44350>>, page consultée le 15 avril 2014.
- FLORY, Eli (2016, 18 janvier), « Quand Michel Tournier parlait de Vendredi, de Mitterrand et de Saint Sébastien », *France TV info*, [en ligne], <<http://blog.francetvinfo.fr/over-the-rainbow/2016/01/18/quand-michel-tournier-parlait-de-vendredi-de-mitterrand-et-de-saint-sebastien.html>> , page consultée le 21 juillet 2016.
- FORESTIER Bruno, Lucien JUDE, Louis L. et GV. (2010), « La Retraite littéraire », *Les Septembriseurs*, [en ligne], <<http://lesseptembriseurs.blogspot.ca/2010/10/rencontre-avec-michel-tournier.html>>, page consultée le 5 juin 2014.
- GALIMARD-FLAVIGNY, Bertrand (1986, 24 mars), « Les Voyages de Michel Tournier », propos recueillis par Bertrand Galimard-Flavigny, *Petites affiches*, n°36, p. 20.
- GICQUEL, Marie (2014, 11 avril), « Michel Tournier : l'Angelus Choiselus », *Zone critique*, [en ligne], <<http://zone-critique.com/2014/04/11/michel-tournier-entretien/>>, page consultée le 29 juin 2014.
- JEON-CHAPMAN, Judith A. (2002), « Une Conversation avec Michel Tournier », *The French Review*, vol.76, p. 100-109.
- PARENT, Brice (2009, 18 juin), *Cahiers de l'École alsacienne*, n° 46, <<http://www.ecole-alsacienne.org/spip/Avec-nous-Michel-Tournier.html>>, page consultée le 4 mai 2018.
- PAYOT, Marianne (1996, 1<sup>er</sup> octobre), « Michel Tournier », *L'Express*, [en ligne], <<http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier799655.html#lc5srcv4CueU64Ks.99>>, page consultée le 23 mai 2014.
- PETIT, Susan (2004), « Une conversation avec Michel Tournier: de Kant, Gide et Simenon à la sexualité et aux vampires », *Dalhousie French Studies*, vol. 66, p. 73-80.
- PIVOT, Bernard (2012), « Michel Tournier se raconte » [vidéo], <<http://www.youtube.com/watch?v=rm9vUbQu3uo>>, 20 septembre 2012.
- RISMONT Sophie (2016, janvier), « Michel Tournier et le roman vampire », *La Grande Oreille*, [en ligne], <<http://www.lagrandeoreille.com/actus/wp-content/uploads/2016/01/DossierBatLGO29.pdf>>, page consultée le 21 juillet 2016.

ULRICH, Anne-Michèle (1994, 1<sup>er</sup> décembre), « Paroles de contes », entretien de Michel Tournier, *Amphis de France* 5, [en ligne], <[http://www.canal-u.tv/video/les\\_amphis\\_de\\_france\\_5/paroles\\_de\\_contes.263](http://www.canal-u.tv/video/les_amphis_de_france_5/paroles_de_contes.263)>, page consultée le 30 juin 2015.

VANDEUREN, Jean-Pierre (2012, 21 août), « Spinoza et Michel Tournier » [en ligne], <<http://vivrespinoza.wordpress.com/2012/08/21/spinoza-et-michel-tournier/>>, page consultée le 9 avril 2014.

### Ouvrages critiques

ALESSANDRELLI, Susanna (2004), « Les Modalités de l'écriture ironique et humoristique dans l'œuvre de Michel Tournier » thèse de doctorat, Université d'Angers, 399 p.

\_\_\_\_\_ (2018) « Entre autobiographisme et autogenèse du texte, Le Vent Paraclet de Michel Tournier », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], <<http://journals.openedition.org/rief/2631>>, page consultée le 20 novembre 2018.

AUSTIN DE DROUILLARD, Jean-Raoul (1992), *Tournier ou Le retour au sens dans le roman moderne*, Suisse, P. Lang, Publications universitaires européennes. Série XIII, Langue et littérature françaises, 180 p.

BARCHI PANEK, Mélissa (2012), *The Postmodern Mythologie of Michel Tournier*, Cambridge Scholars publishing, 169 p.

BAROCHE, Christiane (1995), « The Perpetual Temptation of impossible cures in the work of Tournier » dans *Michel Tournier*, éd. par Michael Worton, Londres, Longman, 220 p.

BATAILLÉ, Mathilde (2013), *Du roman au texte bref : l'appréhension du temps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Angers, 620 p.

\_\_\_\_\_ (2014), « Les textes brefs non-fictionnels de Michel Tournier : la célébration de la vie au miroir de la maturité », [en ligne], <<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/40421/42252>>, page consultée le 30 avril 2014.

\_\_\_\_\_ (2017), *Michel Tournier : l'écriture du temps*, Presses universitaires de Rennes, 330 p.

- \_\_\_\_ (2017), « Roman mythologique et initiation au temps dans l'œuvre de Michel Tournier », *Fabula / Les colloques*, L'art, machine à voyager dans le temps, [en ligne], <<http://www.fabula.org/colloques/document4722.php>>, page consultée le 22 février 2019.
- BEAUDE, Pierre-Marie (2004), « Tournier et le détournement du mythe biblique », *Laval théologique et philosophique*, vol. 59, n°3, 2003, p. 421-439, [En ligne] <<https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/2003-v59-n3-ltp757/008786ar/>>, page consultée le 22 février 2019.
- BESA, Carles (1995), « Dans les marges du texte : l'annotation des Météores de Michel Tournier », *Études françaises*, 31 (3), 127–140. [En ligne] <<https://doi.org/10.7202/036003ar>>, page consultée le 2 avril 2007.
- BEVAN, David G. (1986), *Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 73 p.
- BOULESTEIX, Caroline (2004), *L'Altérité salvatrice chez Michel Tournier*, Alabama, 179 p. [En ligne], <<https://searchproquestcom.sbioproxy.uqac.ca/pqdtglobal/docview/305210482/DC2EF7DB59A7484BPQ/2?accountid=14722>>, page consultée le 9 mars 2017.
- BOULOUMIÉ, Arlette (1988), *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 278 p.
- \_\_\_\_ (1991), *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du colloque du Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle, Normandie, Gallimard, 397 p.
- \_\_\_\_ (1991), *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Foliothèque, 247 p.
- \_\_\_\_ (2013), *Michel Tournier : la réception d'une œuvre en France et à l'étranger*, Presses universitaires de Rennes, 296 p.
- \_\_\_\_ (2016), *Modernité de Michel Tournier*, Presses universitaires de Rennes, 218 p.
- \_\_\_\_ (2018), « Entre tradition et transgression, », *Carnets* [En ligne], <<http://journals.openedition.org/carnets/2586> ; DOI : 10.4000/carnets.2586>, page consultée le 22 février 2019.
- \_\_\_\_ (2019), « Dictionnaire Michel Tournier », Paris, Honoré Champion, 458 p.
- DEGN, Inge (1997), *L'Encre des savants et le sang des martyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Grenoble, UGA Éditions, 320 p.

- DEVARRIEUX, Claire (1996), « Tournier sourcier » *Libération*, [en ligne] <[http://www.liberation.fr/livres/1996/09/26/tournier-sourcierun-pasteur-irlandais-qui-se-prend-pour-moise-emmene-sa-famille-vers-la-californie-a\\_181216](http://www.liberation.fr/livres/1996/09/26/tournier-sourcierun-pasteur-irlandais-qui-se-prend-pour-moise-emmene-sa-famille-vers-la-californie-a_181216)> , page consultée le 21 mai 2014.
- DI FRATELLO, Marie (2011), « Les personnages dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier : Perspectives Ethnocritiques », Mémoire de Master 2, Metz, Université Paul Verlaine, 126 p.
- DROUILLARD, J.-R. A. (2008), « *Les Météores* ou le Mythe gémellaire revisité », *Revue Romane* 43:1, p. 125-136. [En ligne] <<http://benjamins.com/series/rro/43-1/art/10aus.pdf>>, page consultée le 22 juillet 2012.
- DUNLANY, Melissa (2017), *The Aesthetics of waste : Michel Tournier, Agnès Varda, Sabine Macher*, University of Pennsylvania, 164 p., [En ligne] <<https://search-proquestcom.sbioproxy.uqac.ca/pqdtglobal/docview/1952264260/DC2EF7DB59A7484BPQ/1?accountid=14722>>, page consultée le 9 mars 2019.
- FAINSILBER, Liliane (2011), *La Fonction du père et ses suppléances. Sous la plume des poètes (Rilke, Kafka, Mallarmé, Tournier, Flaubert)*, Paris, Éditions De Boeck, mars, 176 p.
- FLAVIGNY, Bertrand (1986) « Les Voyages de Michel Tournier », *Petites affiches*, n°36.
- GUICHARD, Jean-Paul (2006), *L'Âme déployée : images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Presses universitaires Saint-Étienne, 221 p.
- GUICHARD, Nicole (1989), *Michel Tournier. Autrui et la quête du double*, Paris, Didier/Érudition, 359 p.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska (1995), Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel; Tournier, Amsterdam, Rodopi, 271 p.
- KOSTER, Serge (1986), *Michel Tournier*, Paris, Veyrier, 166 p.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Michel Tournier, ou le choix du roman*, Paris, Zulma, 250 p.
- KRELL, F. (1994), *Tournier élémentaire*, Purdue university press, 240 p.
- KYLOUSEK, Petr (1992), « La Mythopoïesis de Michel Tournier », [en ligne] <[http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113136/1\\_EtudesRomaneSDeBrno\\_22-1992-1\\_3.pdf](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113136/1_EtudesRomaneSDeBrno_22-1992-1_3.pdf)>, page consultée le 3 avril 2014.

- LEHTOVUORI, Eeva (1995), *Les Voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 374 p.
- LUK, Fui Lee (2003), *Michel Tournier et le détournement autobiographique*, Éditions universitaires de Dijon, 214 p.
- MAGNAN, Jean-Marie (1996), *Michel Tournier ou La rédemption paradoxale*, Rome, Marval, 141 p.
- MELANCON, Christiane (1996), *Corps imaginaire et dévoration dans les œuvres de Michel Tournier*, Thèse, Université d'Ottawa, 309 p. [En ligne] <<https://search-proquestcom.sbiproxy.uqac.ca/pqdtglobal/docview/89177878/DC2EF7DB59A7484BPQ/3?accountid=14722>>, page consultée le 5 juin 2017.
- MERLLIÉ, Françoise (1988), *Michel Tournier*, Paris, Belfond, 282 p.
- MILNE, Lorna (1994), *L'Évangile selon Michel : la trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 264 p.
- MORRIER, Linda (1999), « Lieux d'une errance spéculaire. Le labyrinthe : image génétique des Météores de Tournier », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 109 p.
- NICHOLSON, Karen (1993), « Des structures mytho-initiatiques chez Michel Tournier », [en ligne], <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/QMM/TC-QMM-69654.pdf>>, page consultée le 17 juin 2016.
- PAL, Gyöngyi (1982), « Le conte et la photographie dans les œuvres de Michel Tournier » *Les Cahiers de la photographie*, édition du colloque de Paris I – Panthéon Sorbonne, [en ligne], <[http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24\\_szam/17.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/17.html)>, page consultée le 14 avril 2014.
- PASQUINI-BUTTS, Marie-Pierre (1997), *Madame de Seigne, Michel Tournier et la tentation cannibale: Les figures parentales de l'incorporation filiale*, Thèse, Yale University, [En ligne], <<https://search-proquestcom.sbiproxy.uqac.ca/pqdtglobal/docview/304383146/fulltextPDF/DC2EF7DB59A7484BPQ/31?accountid=14722>>, page consultée le 17 juin 2017.
- PEECKIAN-WEINBERG, Pary (1998), *Michel Tournier. Marginalité et création*. Suisse, Peter Lang, 170 p.

- PENTELIUC-COTOSMAN, Luciana (2011), « L'Écrivain dans le miroir de la littérature ou comment situer Michel Tournier », *Revue www.eer.cz*, [en ligne].  
 <<http://www.eer.cz/files/2011-1/2011-1-06-Penteliuc.pdf>>, page consultée le 17 juillet 2012.
- PLATTEN, David (1999), *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*, Liverpool University Press, 250 p.
- POIRIER, Jacques, *Le thème du double et les structures binaires dans l'œuvre de Michel Tournier*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Dijon, Université de Dijon, 1983, 476 p.
- POSTHUMUS, Stéphanie (2006), « Trois thèmes pour repenser Tournier : le moi, le monde et le rire », *Acta fabula*, vol. 7, n<sup>o</sup> 4, août-septembre, [en ligne],  
 <<http://www.fabula.org/revue/document1483.php>>, page consultée le 9 avril 2014.
- ROBERTS, Martin (1994), *Michel Tournier: Bricolage and Cultural Mythology*, L'Université du Michigan, Anna Libri, 192 p.
- ROITEL, Fabienne (1995), *Le Baroque érotique chez Michel Tournier*, Études littéraires, [En ligne] 28 (1), p. 61–66, <<https://doi.org/10.7202/501110ar>>, page consultée le 25 juin 2011.
- ROSELLO, Mireille (1990), *L'In-différence chez Michel Tournier*, Paris, Corti, 191 p.
- TERRAS-MOORE, Carine, Madeleine (1993), « Le Miroir du double dans la trilogie de Michel Tournier », Thèse de doctorat, Université de Washington, 361 p.
- VAN HUFFEL, Bernard (2007), *Rapt et phorie dans Le Roi des Aulnes ou la double figure du Réprouvé*, [en ligne], p. 81-96,  
 <<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/.../1/Roi+des+Aulnes.doc>>, page consultée le 30 juin 2014.
- VERRETTE, Matthieu (2006), « Pour une réactualisation du mythe dans *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* de Michel Tournier », Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 99 p.
- VEVERKOVA, Darina (2014), *La Solitude dans l'œuvre de Michel Tournier*, Thèse de doctorat, Université Masaryk de Brno, 139 p. [en ligne]  
 <[https://is.muni.cz/th/i58dc/Dizertacna\\_praca\\_Veverkova.pdf](https://is.muni.cz/th/i58dc/Dizertacna_praca_Veverkova.pdf)>, page consultée le 6 juillet 2016.
- VRAY, Jean-Bernard (1997), *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses Universitaires, 480 p.

\_\_\_\_\_ (2000), *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 248 p.

WIMMER, Norma, « La Sainte et le monstre : une lecture de Gilles et Jeanne de Michel Tournier », *Lettres françaises*, p. 125-130, [en ligne], <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/lettres/article/download/733/601>>, page consultée le 12 août 2015.

WORTON, Michaël (1995), Michel Tournier, Royaume-Uni, Rontledge, 232 p.

YOU, Seun Kyong, (2002), *La Double Écriture dans l'œuvre de Michel Tournier*, Thèse de doctorat de littérature française, Université Lumière Lyon 2, 641 p.

### **Textes de psychanalyse**

ALLOUCH, Jean (1997), *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, E.P.E.L., 380 p.

BELLE-ISLE, Francine (1999), *Jean-Jacques Rousseau, Le Défi de la perversion*, Québec, Nota Bene, 231 p. (coll. « Biffures »).

BETTELHEIM, Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 403 p. (coll. « Réponses »).

BIGRAS, Julien (1979), *Le Psychanalyste nu*, Paris, Robert Laffont, 194 p.

BRUNO, Pierre (2000), *Papiers psychanalytiques. Expérience et structure*, Presses universitaires du Mirail, 189 p.

CAIRE, Michel (2007), « Le piano à chats : un traitement de la dépression au XVII<sup>e</sup> siècle? », [en ligne] <<http://psychiatrie.histoire.free.fr/traitmt/baroq/piano.htm>> page consultée le 25 avril 2014.

CARROY-THIRARD, Jacqueline (1979), « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française au dix-neuvième siècle », dans *Psychanalyse à l'université*, t. 4, n°14, Presse Universitaire de France, p. 313-324.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine et Bela GRUNBERGER (1979), *La Sublimation, les sentiers de la création*, Paris, Tchou, 319 p.

\_\_\_\_\_ (1980), *Les Perversions : les chemins de traverse*, Paris, Tchou, 312 p. (coll. « Les grandes découvertes de la psychanalyse »).



- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (1987), « L'"Acting-out". Quelques réflexions sur la carence d'élaboration psychique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 51, n°4 (juillet-septembre).
- CHEMAMA, R. (1993.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 307 p.
- DEUTSCH, Hélène (1970), *La psychanalyse des névroses*, Paris, Payot, 322 p.
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan. L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël, 265 p.
- DROUFFE, Mathilde (2010), « Concept d'hystérie de conversion au XXI<sup>e</sup> siècle : étude descriptive et pronostique », Thèse de doctorat, Université de Limoges, 198 p.
- FREUD, Sigmund (1909), *Le Petit Hans, analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans*, [en ligne] :  
 <[https://www.psychanalyse.com/pdf/ANALYSE%20D%20UNE%20PHOBIE%20CHEZ%20LE%20PETIT%20HANS%20-%20FREUD%201909%20\(12%20Pages%20-%20299%20Ko\).pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/ANALYSE%20D%20UNE%20PHOBIE%20CHEZ%20LE%20PETIT%20HANS%20-%20FREUD%201909%20(12%20Pages%20-%20299%20Ko).pdf)>, page consultée le 21 juin 2018.
- \_\_\_\_ (1914), *Pour introduire le narcissisme*, [en ligne]  
 <<http://psycha.ru/fr/freud/1914/narciss.html>>, page consultée le 27 mars 2014.
- \_\_\_\_ (1956), *Études sur l'hystérie*, avec Joseph BREUER, trad. Par Anne Berman, Paris, Presses universitaires de France, 254 p.
- \_\_\_\_ (1961), *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Petite bibliothèque Payot, 567 p.
- \_\_\_\_ (1967), *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 573 p.
- \_\_\_\_ (1968), *Métapsychologie*, Trad. de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 185 p. (coll. « Folio essais », n°30).
- \_\_\_\_ (1985), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 342 p. (coll. « Folio essais », n°93).
- \_\_\_\_ (1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 211 p. (coll. « Folio essais », n° 6).

- \_\_\_\_\_ (1989), *Cinq Psychanalyses*, trad. par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris : Presses universitaires de France, 422 p.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, PUF, 432 p.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Totem et tabou*, trad. De l'allemand par Marielène Weber, Paris, Gallimard, 360 p. (coll. « Connaissance de l'inconscient »).
- \_\_\_\_\_ (1987), *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Paris, Gallimard, 208 p. (coll. « Connaissance de l'inconscient »).
- HASSOUN, Jacques (1992), « La Passion mélancolique », *Revue de psychanalyse Filigr@ne*, [en ligne] <<http://rsmq.cam.org/filigrane/archives/passion.htm>>, page consultée le 23 mars 2010.
- \_\_\_\_\_ (1997), *La Cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 130 p.
- HOUCHANG, Guilyardi sous la direction de (2015), *Folies à la Salpêtrière, Charcot/Freud/Lacan*, Association Psychanalyse et Médecine, Les Ulis, EDP Sciences, 238 p.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL (1989), *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 738 p.
- KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 265 p. (coll. « Folio essais », n°123).
- LACAN, Jacques (1961), « La Direction de la cure et les principes de son pouvoir » [En ligne], <<http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1958-07-10.pdf>> page consultée le 24 mars 2019.
- \_\_\_\_\_ (1966), *Écrits I*, Paris, Seuil, 289 p. (coll. « Points », n°5).
- \_\_\_\_\_ (1971), *Écrits II*, Paris, Seuil, 244 p. (coll. « Points », n°21).
- \_\_\_\_\_ (1973), *Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 312 p.
- \_\_\_\_\_ (1975), *Le Séminaire, livre I. Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 436 p.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Le Séminaire, Livre III. Les Psychoses*, Paris, Seuil, 363 p.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Le Séminaire, livre IV. La Relation d'objet*, Lyon, Imprimerie Bosc, 434 p.

- \_\_\_\_ (1986), *Le Séminaire, livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, [En ligne], <[http://www.valas.fr/IMG/pdf/S7\\_L\\_ETHIQUE.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/S7_L_ETHIQUE.pdf)>, page consultée le 22 mars 2019.
- \_\_\_\_ (2004), *Le Séminaire, Livre X. L'Angoisse*, [en ligne], <[http://www.valas.fr/IMG/pdf/S10\\_L\\_ANGOISSE.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/S10_L_ANGOISSE.pdf)>, page consultée le 16 juin 2019.
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1993), *Le Discours mélancolique*, Paris, Anthropos, 630 p. (coll. « psychanalyse »).
- \_\_\_\_ (inconnu) *La Question du spéculaire et des bords dans la mélancolie*, [en ligne] <<http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/28-BF27LAMBOTTE1.pdf?phpMyAdmin=0k39wA0M-rYtTueZFUi-nHQMkb1>>, page consultée le 11 avril 2014.
- LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS (2016), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 5<sup>e</sup> tirage, 523 p.
- LECLAIRE, Serge (1968), *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 186 p.
- \_\_\_\_ (1975), *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 136 p.
- LEMPÉRIÈRE, Thérèse, « Hystérie » dans Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/hysterie/>>, page consultée le 14 juin 2016.
- LÉTOURNEAU, Sophie (2009), « La Mélancolie même de la photographie » Thèse de doctorat, Université de Montréal, 298 p.
- MELMAN, Charles (2010), *Nouvelles Études sur l'hystérie*, Toulouse, Érès, 350 p.
- MÉNÉCHAL, Jean (1999), *Qu'est-ce que la névrose?*, Malakoff, Dunod, 119 p.
- OUELLET, François (2002), *Passer au rang de Père*, Québec, édition Nota Bene, 154 p.
- PELLION, Frédéric (2000), *Mélancolie et vérité*, Paris, Presses universitaires de France, 386 p.
- POMMIER, Gérard (1998), *Louis du Néant. La mélancolie d'Althusser*, Paris, Aubier, 373 p.

- RAZAVET, Jean-Claude (2002), *De Freud à Lacan*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 264 p.
- SCHNEIDER, Michel (1985), *Voleurs de mots : Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 392 p. (coll. « Connaissance de l'inconscient »).
- SIROIS, François (1991), *Les Névroses*, Québec, Le Griffon d'argile, 639 p.
- STAROBINSKI, Jean (1989), *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 96 p.
- \_\_\_\_\_ (2012), *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 662 p.
- TRILLAT, Étienne (1986), *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 278 p.
- VEITH, Ilza (1973), *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 283 p.
- WINNICOT, Donald W. (2010), *Les objets transitionnels*, traduit de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch et Annette Stronck-Robert et Madeleine Michelin et Lynn Rosaz, Paris, Payot, 112 p.
- WINTER, Jean-Pierre (2001), *Les Errants de la chair. Études sur l'hystérie masculine*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 295 p.

### **Autres références**

- ALAIN-FOURNIER (1971), *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, 307 p. (coll. « Le Livre de poche », n°100).
- ALTHUSSER, Louis (1994), *L'Avenir dure longtemps*, Paris, Stock/IMEC, 355 p. (coll. « Le Livre de poche », n°9785).
- ANDERSEN, Hans Christian (1981), *La Reine des neiges*, trad. du danois par P.G. la Chesnais, ill. de Nathaële Vogel, Paris, Mercure de France, 93 p.
- AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Collin, 191 p.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil, 247 p. (coll. « Points », n°10).
- \_\_\_\_\_ (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 105 p. (coll. « Points », n°135).
- \_\_\_\_\_ (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 288 p.
- \_\_\_\_\_ (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 180 p.

- \_\_\_\_ (1980), *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard / Le Seuil, 193p.
- \_\_\_\_ (2015), *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 741 p.
- BAUDELAIRE, Charles (1992), *Les Fleurs du mal*, Paris, Hachette, 285 p. (coll. « Classiques Hachette », n°22)
- BESSIÈRE, Jean et Manfred SCHMELING sous la direction de (2002), *Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Honoré Champion, 222 p.
- BLANCHOT, Maurice (1962), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 294 p.
- \_\_\_\_ (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 640 p.
- CHAUVET, Louis-Marie et Daniélou JEAN, « Le Symbolisme du baptême chrétien », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne],  
<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/bapteme/4-le-symbolisme-du-bapteme-chretien/>>, page consultée le 31 juillet 2014.
- COMPAGNON, Antoine (1979), *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 414 p.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 247 p.
- \_\_\_\_ (1980), « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, n°177, Janvier-mars, p. 23-37
- DAUDET, Alphonse (2002), *Lettres de mon moulin*, Québec, Beauchemin, 319 p.
- DEFOE, Daniel (1989), *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, Paris, Flammarion, 371 p.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 409 p.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 443 p. (coll. « 10/18 », n°747).
- DION Robert, FORTIER Frances et Elisabeth HAGHEBAERT (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, 365 p. (coll. « Les Cahiers du CRELIQ »).

- DROSS, Juliette (2013), « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas*, n°93 [En ligne], <<http://pallas.revues.org/1513>> DOI: 10.4000/pallas.1513>, page consultée le 13 juillet 2017.
- DUNETON, Claude (2016), *La Puce à l'oreille : Anthologie des expressions populaires avec leur origine*, Paris, 509 p. (coll. « Le Livre de poche »).
- DU PASQUIER, Roch (2007), « Dracula et sa victime : une métaphore de l'inceste », *Le Journal des psychologues*, 2007/2 (n°245), p. 62-65 [En ligne], <<https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2007-2-page-62.htm>>, page consultée le 8 mars 2019.
- DURAND, Gilbert (1969), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 536 p.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 315 p. (coll. « Le Livre de poche, biblio essais », n°4098).
- \_\_\_\_\_ (1992), *La Production des signes*, Paris, Librairie générale française 125 p. (coll. « Le Livre de poche, biblio essais », n°4152).
- \_\_\_\_\_ (1992), *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Belgique, Éditions Labor, 283 p. (coll. « Le Livre de poche, biblio essais », n°4159).
- \_\_\_\_\_ (1992), *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 414 p. (coll. « Le Livre de poche, biblio essais », n°4192).
- ELIADE, Mircea (1968), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 251 p. (coll. « Idées », n°100).
- \_\_\_\_\_ (1971), *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 335 p. (coll. « Idées », n°164).
- \_\_\_\_\_ (1992), *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 414 p. (coll. « Le Livre de poche, biblio essais », n°4192).
- FIGUIER, Louis (1969), *Les Merveilles de la science*, Paris, Furne, Jouvett et Cie éditeurs, 752 p.
- FISSETTE, Jean (1996), *Pour Une Pragmatique de la signification*, Québec, XYZ, 299 p. (coll. « Documents »).
- FLAUBERT, Gustave (1963), *Salammbô*, Paris, Garnier, Garnier, 436 p. (coll. « Classiques », n°608).

- FRAISSE, Luc (1988), *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 465 p.
- FRYE, Northrop (1984), *Le Grand Code : la Bible et la littérature*, Traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 338 p. (coll. « Poétique »).
- GAUTHIER, Alain (1993), *L'Impact de l'image*, L'Harmattan, 189 p.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 468 p. (coll. « Poétique »).
- \_\_\_\_ (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, 389 p. (coll. « Poétique »).
- HUGO, Victor (2002), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Hachette Livre, 351 p.
- JARROT, Sabine (2000), *Le Vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, l'Harmattan, 226 p.
- JUARROZ, Roberto (1993), *Fragments verticaux*, trad. S. Baron-Supervielle, Paris, José Corti, 173 p.
- KARG, Barb, Arjean SPAITE et Rick SUTHERLAND (2009), *Tout Sur Les Vampires*, Québec, Éditions ADA inc., 313 p.
- LACASSIN, Francis (1981), *Vampires de Paris*, Paris, UGE, 250 p.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, Anne-Marie LANG et Jean-Luc NANCY (1978), *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 444 p.
- LEATHEDALE, Clive (1996), *Dracula : du mythe au réel*, Paris, Dervy, 270 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1974), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 452 p.
- LUCRÈCE, *De La Nature*, traduction H. Clouard (1964), livre V, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 243 p.
- MAILLET, Arnaud (2005), *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, éditions Kargo & l'éclat, 244 p.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1659 p. (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n°65).

- MARIGNY, Jean (2003), *Le Vampire dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Champion, 383 p.
- MARIN, Louis (1993), *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 266 p. (coll. « L'Ordre philosophique »).
- MAUPASSANT, Guy de (1998), « Idylle », publié dans *Gil Blas* du 12 février, [En ligne], <<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/idylle.html>>, page consultée le 24 novembre 2007.
- MICHAUD, Ginette (1989), *Lire le fragment*, Québec, Hurtubise HMH, 320 p. (coll. « Brèches »).
- MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1320 p.
- MORTIER, Daniel (2001), *Les Grands Genres littéraires*, Paris, Éditions Champion, 225 p.
- NABER, Nathalie (2005), *Tristesse, acédie et médecine des âmes*, Paris, Beauchesne, 269 p.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010), *Humain, trop humain*, Librairie générale française, Paris, 768 p. (coll. « Le Livre de poche : Classiques de la philosophie »).
- \_\_\_\_ (2015), *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 353 p.
- OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir : la perception des univers de discours*, Québec, Éditions Balzac, 539 p. (coll. « L'Univers des discours »).
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre III, Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, édition Internet [en ligne], <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>>, page consultée le 27 mars 2014.
- PEIRCE, Charles Sanders (1978), *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Delledale, Paris, Seuil, 262 p. (coll. « L'Ordre philosophique »).
- PERRAULT, Charles (1991), *Contes*, Librairie générale française, Paris, 320 p. (coll. « Le Livre de poche », n°21026).
- QUIGNARD, Pascal (1994), *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 356 p. (coll. « Folio », n°2839).



- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 208 p. (coll. « Tel quel »).
- RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 421 p. (coll. « l'Ordre philosophique »).
- ROUKHOMOVSKY, Bernard (2001), *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 152 p.
- SANTAMARIA, Simonetta (2009) *Vampires*, Rome, Gremèse, 192 p.
- Sainte Bible, la (1583), Paris, Fides, 1956 p.
- SARTRE, Jean-Paul (1943), *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 676 p. (coll. « Tel »).
- \_\_\_\_\_ (1975), *Situations I*, Paris, Gallimard, 408 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 185 p. (coll. « Poétique »).
- STENDHAL (1964), *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier, 505 p.
- ST-GELAIS, Richard et al. (1998), *Nouvelles Tendances en théorie des genres*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 314 p.
- STOKER, Bram (1979), *Dracula suivi de L'invité de Dracula*, traduction de Jacques Finné, Paris, Librairie des Champs Élysées, 573 p. (coll. « Pocket », n°4669).
- VALLS DE GOMIS, Estelle (2005), *Le Vampire au fil des siècles : enquête autour d'un mythe*, Pays de la Loire, Éditions Cheminements, 471 p.
- VIDAL, Jean-Pierre (1997), « Sucrer le sens : l'éternité au compte-gouttes », dans *Dracula*, Paris, Éditions de l'Herne, 251 p.
- VOLTAIRE (1972), *Romans et contes*, Préface de Roland Barthes, Paris, Gallimard, 603 p. (coll. « Folio », n°876).
- ZAZZO, René (1984), *Le Paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 242 p.

## ANNEXE

### RÉSUMÉ DES PRINCIPAUX RÉCITS TOURNIÉRIENS

#### Les romans :

##### → *Gaspard, Melchior & Balthazar*

Le roman présente respectivement les trois rois mages du titre de même que le récit de leur voyage vers Bethléem. Raconté aux mages en visite chez Hérode, le conte « Barbedor » occupe le quatrième chapitre. Placé en plein centre du roman, il décrit la vie de Nabounassar III qui, n'ayant pas eu d'enfants, s'inquiète de sa descendance. Un jour, ce roi remarque un poil blanc dans sa barbe. Un peu plus tard, à l'heure de sa sieste, une sensation de brûlure au menton le tire du sommeil et il constate avec surprise que son poil blanc a disparu. Cette situation se répète jusqu'à ce qu'il réussisse finalement à apercevoir un oiseau blanc s'échappant avec le dernier poil de sa barbe. Il poursuit l'oiseau qui se pose dans un arbre. Sur une branche, dans un nid fait de ses poils blancs, il recueille un œuf doré. Pendant le trajet du retour, il rajeunit incroyablement. Arrivé à la porte du château, la coquille de l'œuf se casse et l'oisillon immaculé qui en sort s'exclame : « Vive notre nouveau roi Nabounassar IV! » Le récit fait alors une boucle. Le roi, en effet, après plusieurs années de règne paisible, commence à s'inquiéter de sa descendance, jusqu'au jour où il remarque un poil blanc dans sa barbe... Ainsi s'achève le conte. Le roman se poursuit avec la vie d'Hérode, fait un détour par la scène de la nativité à la crèche avec le bœuf et l'âne, puis présente la vie du quatrième roi, Taor, qui quitte son royaume pour trouver la recette du rahat-loukoum, une friandise à la pistache. Au cours de son voyage, sans savoir véritablement à quoi il s'engage, Taor se sacrifie pour sauver un père de famille. Condamné à un travail de forçat dans les mines de sel, il va souffrir de la soif pendant les trente-trois ans de sa captivité. Dans sa prison, il entend parler d'un Nazaréen qui accomplit des miracles. Après avoir payé sa dette, il est libéré et se met en route sur les traces de Jésus, mais il arrive trop tard sur les lieux de la Cène. Épuisé et rongé par le sel, affamé et assoiffé, il mange et boit les restes du repas et devient ainsi le premier à recevoir l'eucharistie avant de mourir emporté par les anges au Paradis.

→ *Les Météores*

Ce roman présente le destin des jumeaux Surin, Jean et Paul, de même que le parcours éphémère de leurs parents et de leur oncle Alexandre. La narration est divisée selon les personnages qui se racontent. Le récit décrit d'abord l'enfance des jumeaux Jean-Paul et leur cadre familial autour de Maria-Barbara, la mère par excellence, qui s'occupe de tous ses enfants en plus des jeunes handicapés de l'établissement de Sainte-Brigitte attendant à la maison des Surin. Le père des jumeaux, Édouard, partage son temps entre sa famille et ses escapades à Paris où il entretient une maîtresse. Son frère Alexandre, homosexuel flamboyant, hérite de la SEDOMU, société d'enlèvement des ordures ménagères urbaines. Il l'exploite quelques années avant de trouver la mort dans les docks à Casablanca. Les jumeaux grandissent. Étouffé par la cellule gémellaire que son frère veut préserver, Jean cherche son identité propre. Il élabore un projet de mariage, mais son jumeau le fera avorter. Jean partira seul à Venise où il devait faire son voyage de noces avec Sophie, puis poursuivra sa route en Tunisie, en Islande, au Japon et au Canada. Paul se lance bien vite à la poursuite de son frère fuyard et tente de mettre ses pas dans les siens, mais il perd sa trace à Nipigon, en Ontario. Cette aventure autour du monde se termine pour Paul par un tragique accident dans le sous-sol berlinois qui le laisse gravement amputé et alité.

→ *Le Roi des aulnes*

Cette réécriture du poème de Goethe décrit le parcours d'Abel Tiffauges présenté comme un ogre au destin exceptionnel. D'abord mécanicien, il découvre qu'il peut écrire de la main gauche et se met à rédiger ses souvenirs d'enfance du pensionnat Saint-Christophe. Injustement accusé du viol d'une petite fille, l'avènement de la Deuxième Guerre mondiale lui permettra d'éviter la prison et lui donnera l'occasion de s'épanouir selon sa vocation de Roi des aulnes. Enrôlé, il devient colombophile passionné pour l'armée en Alsace. Puis, fait prisonnier par les Allemands, il rejoint ensuite le domaine de Rominten où il sera chauffeur du dirigeant nazi Hermann Goering et finalement recruteur d'enfants pour la Napola, l'école paramilitaire du Troisième Reich. Lors de l'invasion de sa forteresse d'enfants par les Soviétiques, Tiffauges fuit à travers les marécages dans lesquels il s'enlise, emportant sur son dos Ephraïm, un enfant juif.

→ *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Ce roman est une réécriture du mythe de Robinson Crusoé échoué sur une île déserte. Dans la première partie, Robinson cherche à surmonter son découragement et sa colère puis entreprend de survivre au naufrage et à la solitude. Sur l'île apparaît bientôt un jeune métis que Robinson sauve d'une mort certaine et qu'il baptise Vendredi. Ce dernier a une dette envers l'homme blanc. Robinson en profite pour s'imposer et en faire son esclave. Il cherche aussi à domestiquer l'île. Mais grâce à l'événement marquant de l'explosion de la grotte, due à une imprudence de Vendredi, grotte dans laquelle il avait entreposé la réserve de poudre sauvée du naufrage, il se rend compte qu'il a avantage à devenir plutôt l'égal de Vendredi et à suivre son exemple pour vivre en harmonie naturelle avec l'île. Finalement, un bateau anglais aborde sur l'île et le capitaine lui propose de retourner avec lui vers la civilisation. Robinson décide de demeurer sur son île. Mais, dès le lendemain, il s'aperçoit que son compagnon Vendredi, sans le prévenir, a disparu avec le bateau. Cependant, le jeune mousse, que Robinson appellera Jeudi, est resté avec lui. Il est roux comme Robinson et est présenté comme son double. Une promesse de bonheur plane sur eux.

→ *Éléazar ou la source et le buisson*

Pasteur irlandais protestant, marié à Esther et père de Benjamin et de Coralie, Éléazar s'expatrie avec sa famille vers l'Amérique. Débarqué en Virginie, il entreprend de rallier la Californie d'abord avec un convoi d'émigrants comme eux, puis n'écoutant pas les sages conseils donnés par les vétérans, il s'écarte de la caravane, voyage en solitaire et devra affronter des brigands. Son destin semble suivre fidèlement celui de Moïse. Comme lui, il subit plusieurs épreuves lors de son voyage et de sa traversée du désert du Colorado. Un chef indien sauve miraculeusement son fils d'une morsure de crotale. Quant à lui, Éléazar ne peut échapper au coup de feu de brigands et il meurt au seuil de la terre promise alors que sa famille peut entrer dans ce pays où coulent le lait et le miel.

### → *Gilles & Jeanne*

Tournier revisite l'histoire de Jeanne d'Arc et Gilles de Rais. Le récit commence en 1429 et met en scène deux jeunes gens : Jeanne qui entend la voix de Dieu et souhaite conduire Charles VII sur le trône, et Gilles, chevalier et maréchal de France. Ils se lient d'amitié. Puis, Gilles devient amoureux de la jeune femme. Le récit décrit comment Jeanne de Domrémy livre la guerre aux Anglais pour le roi de France et comment elle est finalement capturée et jugée alors que son compagnon tente en vain d'intercéder pour elle. Gilles assiste impuissant à son supplice sur le bûcher et sa vie bascule. Complètement anéanti par la mort de Jeanne, il va sombrer dans le mal absolu et se livrer à tous les excès. Il expérimente l'alchimie et les sciences occultes avec le Florentin Francesco Prelati et commet les pires atrocités envers des enfants. La légende de l'ogre du château de Tiffauges est née. Dénoncé par l'étendue de ses crimes, Gilles est arrêté et condamné. En 1440, il périt lui aussi sur le bûcher.

### → *La Goutte d'or*

Idriss, un jeune Berbère de Tabelbala en Algérie, se fait photographier par une touriste européenne blonde qui lui promet de lui envoyer sa photo. Sa parole n'est pas tenue. Idriss décide alors de quitter son désert et de partir vers le nord pour récupérer son image volée. Avant son départ, il trouve dans le sable une goutte d'or perdue par une danseuse, symbole de la *bullā aurea*, bijou qui, dans la Rome ancienne, était offert aux enfants pour prouver qu'ils n'étaient pas des esclaves. Son parcours initiatique est un échec qui le laisse dépossédé de lui-même. Il ne se reconnaît nullement dans les images que la société occidentale moderne lui renvoie. Après le vol de son bijou, il va exercer plusieurs petits emplois : acteur dans une publicité, modèle pour des mannequins maghrébins et employé de chantier. Au cœur du roman se trouvent deux contes qui relatent les histoires de Barberousse et de la Reine blonde. Barberousse est un ancien pirate qui détrône le sultan de Tunis. Il est craint de tous et personne n'ose lui parler de la couleur de sa pilosité qu'il accepte mal. Jusqu'au jour où une artiste tapissière crée son portrait en trois dimensions et le réconcilie avec son image. Après ce récit, la narration revient à Idriss qui découvre la calligraphie. Son maître lui raconte l'histoire de la Reine blonde qui est celle d'un portrait peint fascinant pour tous ceux qui le regardent, à un point tel qu'ils y sont littéralement asservis comme à un porte-malheur. Le portrait se retrouve entre les mains d'un pêcheur envoûté par la beauté de la Reine blonde, à tel point qu'il en néglige et son travail et sa famille. Son fils Riad qui a appris l'art de la calligraphie démystifie l'image en transcrivant ce que la peinture lui inspire. Il écrit l'histoire de la reine sur des épaisseurs de parchemin qui, superposées en palimpseste, dessinent le visage de cette dernière et en brisent l'effet maléfique. L'histoire se clôt alors qu'Idriss, armé

de son marteau-piqueur, aperçoit dans la vitrine d'une bijouterie de luxe sa goutte d'or. Emporté dans une sorte de transe destructrice, il ne verra pas la vitrine se fracasser ni n'entendra les sirènes des voitures des forces de l'ordre qui l'encerclent.

## **Recueils de contes et nouvelles :**

→ *Le Coq de bruyère*

### **« La Famille Adam »**

Jéhovah crée Adam dans la solitude du désert, puis Ève dans la beauté du Paradis. Ensuite, c'est l'exil. Adam et Ève ont deux fils : Abel et Caïn. Ce dernier vit avec les siens dans de belles maisons et cultive patiemment ses terres, alors qu'Abel, le nomade, court derrière ses troupeaux. Un jour, les bêtes d'Abel détruisent les champs de son frère. Ils se rencontrent et Abel se montre particulièrement insolent. Une colère soudaine s'empare de Caïn et il tue son frère d'un coup de bêche. Jéhovah chasse alors Caïn et les siens, mais ce dernier ne va pas bien loin. Il s'établit à l'est des murailles du jardin d'Éden, y construit une ville de rêve et au centre, un temple de marbre qui intrigue les siens. Quand ces derniers l'interrogent à ce propos, il reste mystérieux. Mais un soir, un vieillard se présente aux portes de la ville. C'est Jéhovah, éreinté par sa vie de nomade. Son petit-fils le serre dans ses bras, s'agenouille pour être pardonné puis accueille Jéhovah dans le temple qu'il a construit pour lui et que ce dernier ne quittera plus.

### **« La Fin de Robinson Crusoé »**

C'est l'histoire du retour de Robinson et Vendredi en Angleterre. Robinson marie une jeune Anglaise, mais il n'est pas heureux. Il pense sans cesse à son île. C'est sans doute la même chose pour Vendredi qui disparaît bientôt. Robinson est persuadé qu'il est retourné dans l'île. Peu de temps après, sa jeune épouse meurt et Robinson vend tous ses biens pour partir à son tour. Il réapparaît quelques années plus tard clamant que son île était introuvable. En riant,

ses compagnons du tripot lui font remarquer que cette dernière a sûrement changé depuis qu'il est parti et c'est sans doute pourquoi il ne l'a pas reconnue.

### **« La Mère Noël »**

Dans le village de Pouldreuzic, catholiques et laïcs s'affrontent. Le 24 décembre, à 18 heures, a lieu la messe de Noël et, en même temps à l'école, la distribution des cadeaux par l'instituteur déguisé en père Noël. Cette année-là, c'est une nouvelle institutrice récemment arrivée au village, mère d'un poupon, qui assure cette fonction. Pendant la messe, le petit Jésus dans la crèche se met soudain à hurler. Le prêtre glisse alors un mot à l'oreille de son enfant de chœur et, quelques minutes plus tard, ce dernier revient à l'église avec le père Noël. Vision insolite dans ce lieu saint d'un père Noël qui écarte sa barbe, ouvre sa veste rouge et offre le sein à l'enfant qui s'apaise instantanément.

### **« Amandine ou les deux jardins »**

Sous la forme d'un journal intime, le récit commence avec la description d'Amandine qui se regarde dans son miroir. Petite fille de dix ans, elle vit dans la maison bien rangée de sa maman et le jardin propre de son papa. Un jour, en suivant sa chatte de l'autre côté du mur, elle découvre un autre univers, une nature un peu sauvage, un jardin abandonné au centre duquel se trouve une mystérieuse statue de Cupidon. Cette découverte la trouble et quand elle revient chez elle, en se mirant, elle se trouve changée sans trop comprendre pourquoi. Elle est triste de ne plus se sentir comme avant. Du sang coule sur sa cuisse, alors qu'elle n'a de blessure nulle part. Elle est devenue femme.

### **« Tupik »**

C'est l'histoire d'un petit garçon qui adore la douceur de sa mère et qui est régulièrement agressé par les joues « piquantes » de son père. Au square, il se fait un camarade, Dominique, qui s'occupe du manège des chevaux. Tupik surprend son ami qui sort de la toilette des filles. Surpris, il lui demande des explications. Dominique reste mystérieux et lui donne rendez-vous au centre du labyrinthe s'il souhaite résoudre cette énigme. C'est alors qu'il est initié à

l'anatomie féminine. Dominique est en réalité une fille qui se fait passer pour un garçon, ce qui est plus sécuritaire selon son père quand elle s'occupe seule du manège. Au fil de ses découvertes, Tupik se rend compte que les petits garçons deviennent des hommes et il refuse de devenir comme eux. L'anatomie masculine adulte, qu'il a entrevue dans les toilettes pour hommes, le révolte. Avec le rasoir de son père, il mutile son sexe et s'évanouit avec un peu de chair dans la main.

### **« Que ma joie demeure »**

Raphaël Bidoche, après ses études au conservatoire, commence à donner quelques cours de piano pour subsister. Ayant rencontré Bénédicte Prieur, pianiste comme lui, ils décident de se fiancer, attendant de meilleurs jours pour se marier. Pour gagner un peu plus d'argent, Raphaël accepte de jouer du piano dans un numéro de cirque, malgré l'humiliation de devoir utiliser son instrument pour faire rire. Dans la honte, sa carrière de clown musicien est ainsi lancée. Il épouse Bénédicte, déménage chaque fois dans un appartement plus luxueux avec toujours la désagréable impression de trahir un peu plus son art. Puis, un soir de spectacle, au lieu d'assister à l'explosion de son piano comme le numéro le prévoit, puisque rien ne se produit, Raphaël se met à jouer un choral de Jean-Sébastien Bach dans une salle devenue silencieuse. Après l'enfer des rires provoqué par Bidoche, l'ange Raphaël passe.

### **« Le Nain rouge »**

Lucien Gagneron est humilié depuis sa tendre enfance en raison de sa petite taille. Pour gagner dix centimètres, il porte des chaussures à semelles compensées. Après ses études, il devient notaire spécialisé en affaires de divorce. Un jour, dans la salle de bain d'une de ses clientes, il reçoit une véritable révélation. Son image quelconque, transformée par les nombreux miroirs, lui apparaît soudainement d'une prestance majestueuse. Sa vie change ce jour-là. Il devient l'amant de sa cliente. Il la fréquente quelque temps puis elle le délaisse pour revenir vers son mari. Par vengeance, Lucien la tue. Puis il démissionne et trouve un nouveau travail dans un cirque où il s'invente des numéros qui font de lui une véritable vedette. Entretemps, il s'arrange pour faire accuser Bob, le mari. Ce dernier qui est recherché par la police demande assistance à Lucien qui accepte de le cacher au cirque. Il le présente au directeur et entreprend de créer un numéro différent avec ce nouveau partenaire. Ainsi, à chaque spectacle, le grand Bob est humilié par le nain qui se rend vite compte que son meilleur public est celui constitué d'enfants. Il décide alors, une fois par semaine, de ne jouer que pour ceux-là qui font de lui un roi adulé.



### « Tristan Vox »

Félix Robinet tient une émission radiophonique quotidienne. Sa voix aux accents sensuels charme ses auditeurs et surtout ses auditrices. Toutefois, l'apparence de Tristan Vox, personnage créé de toutes pièces pour les besoins de la radio, reste inconnue. Ce mystère alimente les fantasmes et fait l'objet de bien des discussions féminines. Un jour, une photo du très beau joueur de tennis Frédéric Durâteau se retrouve par erreur dans le journal sous le nom de Tristan Vox. Le quotidien de Félix Robinet bascule. Il se voit alors obligé de céder son identité à cette image qui lui vole son emploi et sa vie.

### « Les Suaires de Véronique »

Lors des *Rencontres internationales de photographie* à Arles, le narrateur fait la connaissance de Véronique, une passionnée de photographie, et d'Hector qu'elle a pris comme modèle. Ce dernier porte au cou un lacet de cuir avec une dent trouée de tigre porte-bonheur. La jeune femme se sert d'Hector pour plusieurs expériences photographiques – des épreuves tirées sur papier extra dur aux « photographies directes » qui trempent le modèle dans un bain de produits chimiques révélateurs – et elle prélève à chaque fois un peu de sa substance vitale, jusqu'au jour où Hector disparaît complètement. Quelques mois plus tard, le narrateur rencontre à nouveau Véronique et, ne voyant pas Hector, lui demande de ses nouvelles. Il se tait lorsqu'il remarque qu'elle porte au cou la dent du tigre du Bengale.

### « La Jeune Fille et la mort »

Mélanie a toujours eu besoin de sensations fortes pour se sentir exister : des tartines de moutarde, aux citrons et champignons vénéneux. À l'âge de douze ans, elle perd sa mère et ce deuil est pour elle difficile à porter. Elle entretient dès lors une fascination pour les objets qui connotent la mort : corde au nœud coulant, pistolet et guillotine. Abandonnée par son amant, elle fixe une date pour son suicide. Elle envoie un message à ses proches pour les aviser de son intention, mais elle poste les lettres trop tard pour qu'ils puissent intervenir. Ils se retrouvent donc tous autour du corps inanimé de Mélanie, « morte de rire » selon le médecin. Elle semble, en effet, encore sourire et n'a eu besoin d'aucun des moyens qui étaient à sa disposition pour provoquer sa mort. Son cœur a tout simplement cessé de battre.

### **« Le Coq de bruyère »**

Le colonel baron Guillaume Hervé de Saint-Fursy, surnommé le « Coq de bruyère », aime la chasse, les concours hippiques et les femmes. Marié jeune à Augustine de Fontanes, il s'occupe du domaine de sa femme et entretient discrètement quelques amourettes de plus en plus espacées avec le temps. Quand, par un concours de circonstances, entre chez lui une nouvelle bonne jeune et jolie, le « Coq » se réveille au grand désespoir de son épouse. Consultante son directeur de conscience, cette dernière se plaint de son mari et l'abbé lui conseille de « fermer les yeux ». Augustine se met alors à ne plus bien voir et son médecin lui annonce qu'elle pourrait bientôt devenir complètement aveugle. Quand le baron se rend compte de cette infirmité, il prend sa femme en pitié, laisse sa maîtresse et redevient un mari exemplaire. Peu à peu, grâce à l'attention et aux bons soins de son époux, la cécité d'Augustine disparaît et elle recouvre miraculeusement la vue. Hésitante à apprendre sa guérison à son mari par peur de sa réaction, elle tarde à lui annoncer la bonne nouvelle, mais il s'en aperçoit lui-même et en est bouleversé. Ayant la désagréable impression d'avoir été manipulé, il laisse sa femme pour retourner vers sa maîtresse. Cependant, cette jeune femme bientôt le quitte pour un autre et le colonel désespéré revient vers son épouse. En chemin toutefois, il subit une attaque cérébrale qui le laisse à demi paralysé. Ce sera Augustine qui s'en occupera dès lors avec abnégation.

### **« L'Aire du muguet »**

Pierre et Gaston conduisent à tour de rôle une semi-remorque. Un jour, Pierre aperçoit de l'autre côté des barbelés, sur le bord de l'autoroute, un endroit appelé « l'Aire du muguet » où se tient une jolie jeune femme blonde. Marinette et lui se revoient à quelques reprises et font connaissance. Un jour, Pierre décide de faire un crochet pour se rendre en semi-remorque au village natal de Marinette appelé Lusigny-sur-Ouche, mais en route vers ce coin perdu, le camion s'enlise. Après quelques péripéties pour rebrousser chemin, il réussit à retrouver l'autoroute sans jamais avoir vu le village de la jeune femme. Le lendemain, en repassant en face de l'Aire du muguet, de l'autre côté de la voie rapide, Pierre immobilise le gros véhicule et décide de traverser à pied pour rejoindre la jeune femme. Son imprudence lui vaut d'être heurté par un véhicule. L'histoire de Pierre se termine dans une ambulance qui passe devant le panneau de Lusigny-sur-Ouche.

### « Le Fétichiste »

Ce texte est écrit sous la forme du monologue théâtral d'un homme qui témoigne de son amour pour les sous-vêtements féminins et de son mariage avec une femme nommée Antoinette. Dans un récit rétrospectif, il aborde cette femme pour la première fois quand il lui rend son gant blanc qu'elle vient de laisser tomber. Leur deuxième rencontre se produit alors qu'il est à cheval avec son régiment. Antoinette marche toute seule en sens inverse lorsqu'elle perd sa petite culotte qui glisse sur ses talons. Paralysée de honte, elle redoute les mauvaises plaisanteries des officiers. Mais au même moment, le narrateur, qui est le seul à avoir vu le sous-vêtement, lui offre une diversion en s'évanouissant et tombant de son cheval. Pendant que ses compagnons lui offrent à boire pour le réanimer, Antoinette range l'objet compromettant dans son sac. Par compassion, elle s'approche du narrateur pour lui offrir ce qu'elle croit être son mouchoir, mais qui est en réalité la petite culotte perdue. Ce morceau de lingerie l'enivre et devient son fétiche. Parti à la guerre, il retrouve Antoinette à son retour. Ils se marient et son épouse comprend bien vite qu'elle ne doit jamais se montrer nue devant lui. De son côté, il lui fournit des dessous, de plus en plus nombreux et coquins, mais il manque bientôt de ressources pour tous ces achats. Banquier, le narrateur découvre alors l'attrait du « billet couvé » grâce à un portefeuille oublié sur le comptoir par un client. Il devient pickpocket et utilise l'argent volé pour acheter toujours plus de lingerie pour sa femme. Tout commence à se détériorer quand Antoinette s'aperçoit qu'il a volé le soutien-gorge d'une caissière puis le porte-jarretelles d'une inconnue dans le métro. Elle s'en irrite et le quitte. Complètement anéanti et désespéré, le narrateur effectue d'autres vols dans des magasins féminins avec l'intention consciente de se faire prendre sur le fait. Il finit enfermé à l'asile.

### → *Le Médianoche amoureux*

### « Les Amants taciturnes »

Le récit, écrit d'abord sous une forme fragmentée en fonction des personnages qui s'expriment à tour de rôle, se termine sur une narration unique. Le lecteur y apprend la rencontre et la vie conjugale de Nadège et Oudalle qui appartiennent à des milieux différents : lui, Yves Oudalle, fils de pêcheur et elle, Nadège, fille du propriétaire du bateau. Après plusieurs années de vie commune, ces derniers invitent leurs amis à un médianoche de mer

avec comme projet, à la fin de la soirée, d'annoncer la fin de leur couple. Mais pendant le repas, les convives se mettent à raconter contes et nouvelles – qui font ensuite l'objet du reste du recueil – et cette « maison de mots » va finalement combler leur silence et sauver leur mariage.

### **« Les Mousserons de la Toussaint »**

En raison de l'annulation de son vol d'avion, le narrateur se retrouve à Beaune sur les lieux de son enfance où il cueillait autrefois des champignons. Il y fait une nouvelle récolte et rencontre son vieil ami Ernest. Tous les deux partagent une omelette aux champignons et Ernest lui raconte ce qui s'est passé depuis son départ. Il se rend compte que beaucoup d'eau a coulé sous les ponts. Après le repas, ils décident d'aller voir le vieux presbytère de leur enfance laissé à l'abandon. Le narrateur forme le dessein de l'acheter, mais en raison de sa précipitation, son projet échoue. Il retourne alors chez lui à Paris, oublie cet épisode et reprend sa vie normale avec sa jeune épouse.

### **« Théobald ou Le crime parfait »**

Un narrateur raconte l'histoire de Théobald Bertet, époux de Thérèse, malheureux des incartades de sa femme avec des hommes plus jeunes. Il endure pourtant la situation et souffre en silence. Le narrateur se retrouve lui aussi dans les bras de Thérèse, mais leur relation ne dure pas. Théobald lui envoie une lettre lucide et amère qui indique que si un jour sa femme tombe enceinte d'un autre que lui, il se suicidera. Thérèse poursuit ses aventures et finalement, quinze ans plus tard, elle tombe enceinte. Théobald se suicide comme il l'avait annoncé, mais s'arrange pour incriminer sa femme et son amant. C'est finalement la lettre de Théobald, que le narrateur retrouve miraculeusement après toutes ces années, qui sauve Thérèse des accusations portées contre elle.

### **« Pyrotechnie ou La commémoration »**

Le narrateur se retire à Montoux afin de trouver l'inspiration pour terminer son livre. Il rencontre M. Capolini, propriétaire de la fabrique pyrotechnique Ruggieri, qui lui fait visiter son usine. Quelques jours plus tard, une explosion meurtrière y survient. Les deux victimes sont les ouvriers Gilles Gerbois et Ange Crevet. Le narrateur décide d'enquêter sur cette affaire. Il apprend que le 11 août 1944, alors que le jeune Ange et sa mère vivent pauvrement

dans une cabane, Gerbois et ses acolytes décident de s'en prendre à madame Crevet, humiliée sous les yeux de son fils. Celui-ci jure secrètement de la venger. Plusieurs années plus tard, Ange trouve du travail dans les mêmes compagnies que Gerbois qui subira à partir de ce jour plusieurs accidents à répétition. Le narrateur découvre chez la veuve de Gerbois une lettre enfantine écrite par Ange qui prouve son implication dans le décès de son compagnon. Le narrateur tient enfin là la conclusion de son histoire.

### **« Blandine ou La visite du père »**

Anselme décrit sa rencontre inopinée avec Blandine et une de ses amies, qui surgissent dans son jardin à la poursuite de leur chien. S'apprêtant à photographier de gros bourdons, il voit dans l'arrivée des deux fillettes un meilleur sujet pour ses photos. Blandine et Anselme se revoient à quelques reprises. Le père de la jeune fille, au courant de ces visites, compte sur l'attachement d'Anselme envers Blandine pour lui demander de l'héberger, lui et sa famille, dans sa grande maison, prétextant qu'ils devront autrement déménager. Anselme refuse. Il ne reverra plus Blandine.

### **« Aventures africaines »**

En visite dans une villa à Ceuta, le narrateur raconte deux histoires parallèles d'enfants marocains qui l'ont séduit. Le lecteur y apprend sa déconvenue avec le jeune Abdallah à qui il avait offert son cœur, mais qui a choisi plutôt de lui voler son argent pendant son sommeil avant de disparaître. Le deuxième jeune s'appelle Hatem et son père le confie au narrateur en lui disant qu'un protecteur européen pourrait lui être très utile pour apprendre à lire et à écrire, de même que pour lui offrir un meilleur avenir. Le narrateur vante la sagesse de ce père.

### **« Lucie ou La femme sans ombre »**

Ambroise discute avec Fabienne. Il lui raconte l'histoire de son enfance malheureuse et de la disparition de sa mère. Le soir de cet abandon, désespéré, il se rend chez Lucie, sa maîtresse d'école, qui est toute seule à la maison et qui l'accueille. Il dort toute la nuit dans ses bras. Son père qui le retrouve accuse Lucie de détournement de mineur. La vie de cette dernière sera bouleversée : rupture de son couple, déménagement et finalement thérapie qui servira aussi à chasser le fantôme de sa sœur décédée avant sa naissance. Après plusieurs années, Ambroise rencontre de nouveau Lucie qui a beaucoup changé et qui a perdu sa chaleur et ses couleurs. C'est une lettre de Nicolas, l'ancien conjoint de Lucie, qui donne à Ambroise des explications sur ces changements.

### **« Écrire debout »**

Le narrateur rencontre les prisonniers de Cléricourt pour leur parler du métier d'écrivain. Il affirme qu'il faut « écrire debout », remettre en question la société et l'ordre établi, éveiller les consciences et les esprits par la littérature. Ce discours plaît aux détenus. De retour chez lui, trois mois plus tard, le narrateur a la surprise de recevoir une livraison spéciale du pénitencier de Cléricourt : un pupitre en bois, fabriqué à la main par les prisonniers, pour pouvoir « écrire debout ».

### **« L'Auto fantôme »**

De retour de Gascogne, le narrateur, engagé sur l'autoroute A 10, décide de prendre une pause et de se restaurer. Il ralentit et stationne sa voiture à côté d'un kiosque jaune de merguez. Il monte l'escalier du pont, mange et flâne avant de redescendre vers sa voiture, mais il n'arrive plus à la retrouver et la pense volée. La vendeuse de saucisses, qui s'aperçoit de son désarroi, l'interpelle pour l'aviser que s'il cherche sa voiture, il pourra la trouver de l'autre côté de l'autoroute, près d'un kiosque de merguez tout à fait identique au sien. Il la remercie et réussit avec ses indications à récupérer son véhicule.

### **« La Pitié dangereuse »**

Le narrateur s'interroge sur la difficulté pour les médecins de côtoyer de grands malades. Il se demande comment ils réussissent à ne pas se laisser submerger par la pitié. Son ami lui présente un couple dont l'histoire prouve justement que certains médecins n'ont pas la force de rester impassibles devant la souffrance. Le couple est formé d'une jeune et très belle pianiste qui doit renoncer à une prometteuse carrière de soliste en raison d'un diagnostic de sclérose en plaques. Submergé par la pitié, son médecin a quitté femme et enfants pour la suivre, décidé à ne pas la laisser seule dans cette épreuve dramatique.

### **« Le Mendiant des étoiles »**

Deux Européens, en voyage à Calcutta, sont poursuivis par des mendiants. Ils trouvent alors des expédients pour donner de la nourriture aux Indiens, sans se faire harceler. Le soir de Noël, ils remplissent un couffin de nourriture et le portent sous le pont Howrah Bridge où ils ont vu auparavant une quantité impressionnante de mendiants. Ce soir-là, il n'y a personne. Ils décident donc de pique-niquer sous le pont et de laisser ensuite le couffin, encore bien garni de nourriture, à la base du pilier.

### **« Un Bébé sur la paille »**

Le président de la République est sensible à la théorie du médecin de son enfance qui croit que l'endroit où naît un enfant détermine sa vie. Il organise un concours à la radio pour offrir à une femme enceinte la possibilité d'enfanter dans le lieu de son choix. C'est une jeune femme appelée Marie, qui prévoit accoucher le 25 décembre, qui gagne le concours. Elle souhaite donner le jour dans une étable avec un bœuf et un âne. Un peu surpris, le président de la République est soulagé de savoir que cette Marie attend une fille et lui garantit qu'elle aura ce qu'elle désire.

### « Le Roi mage Faust »

Au début du récit, le roi de Pergame apprend la mort de son fils. Tous les mages et prétendus médecins qui l'entourent ont échoué à le sauver. En s'avancant sur la terrasse de la chambre de son enfant, submergé de tristesse, il croit voir, dans une comète très lumineuse qui se déplace vers le sud, l'âme de son fils bien-aimé qui cherche à lui dire quelque chose. Il décide alors de partir et de suivre l'étoile. Avec une petite caravane, il entreprend un voyage qui le mène à la crèche de l'Enfant Jésus où trône un ange de lumière. Impressionné, le roi Faust 1<sup>er</sup> s'incline et offre au nouveau-né un rouleau de parchemin qui fait la gloire des artisans de Pergame. D'un regard coruscant, souriant et aimant, Jésus panse miraculeusement la profonde blessure du roi.

### « Angus »

La fille de lord Angus Colombelle et son fiancé Ottmar se promènent tranquillement à cheval quand surgit leur voisin Tiphaine en pleine partie de chasse. Tout à sa colère d'avoir perdu sa biche, ce dernier manque de respect à Colombelle et son nain tue Ottmar qui voulait la défendre. La jeune femme, horrifiée, subit la violence du géant qui la viole puis l'abandonne dans les bois. Son père la découvrira presque nue, ensanglantée et muette près du cadavre d'Ottmar et il comprend le drame qui s'est joué. Il lui promet vengeance. Les jours passent et neuf mois plus tard Colombelle accouche d'un fils. Ce dernier ne connaîtra malheureusement pas sa mère, puisqu'elle meurt le lendemain. Jacques sera élevé par son grand-père sans connaître l'histoire de ses origines. Sur son lit de mort, lord Angus lui fera jurer de tuer Tiphaine sans lui donner d'explications. Jacques accepte. Il devient chevalier et, à seize ans, il défie son voisin en duel pour honorer sa promesse. Lors du combat du géant contre l'enfant, seulement quatre assauts sont nécessaires avant de voir s'écrouler Tiphaine. Un morceau de la lance de Jacques s'est planté dans son œil. Pendant que ses valets emportent le géant sur une civière, la foule acclame le jeune héros. Lors du banquet qui célèbre sa victoire, Jacques apprend que Tiphaine est son père et qu'il vient de mourir en le légitimant.



### « Pierrot ou les secrets de la nuit »

Dans le petit village de Pouldreuzic, le mitron Pierrot est amoureux depuis toujours de Colombine, la blanchisseuse. Survient Arlequin qui surprend et séduit la jeune femme avec ses couleurs flamboyantes et artificielles. Pierrot écrit une lettre à Colombine pour la détromper sur les secrets de la nuit et il la dépose sur un montant de la roulotte d'Arlequin. Partie à l'aventure avec ce dernier, la jeune femme ne verra sa lettre que beaucoup plus tard lorsque l'hiver sera installé et qu'elle ne se sentira plus aussi heureuse auprès d'Arlequin. Après sa lecture, Colombine décide de retourner vers Pierrot. Ce dernier l'accueille dans son fournil. Il l'admire pendant son sommeil et la prend comme modèle pour créer une Colombine de pain brioché. Peu de temps après, Arlequin frappe à la porte et demande un peu de feu à Pierrot. Selon la narration, ce serait l'origine de la célèbre chanson : *Au Clair de la lune*. Pierrot ouvre. Arlequin entre et, tous les trois, ils dégustent la « Colombine » toute chaude sortie du four.

### « La Légende du pain »

Deux petits villages bretons, Plouhinec et Pouldreuzic, vivent dans une perpétuelle rivalité. Pour compliquer un peu les choses, le fils du boulanger de Pouldreuzic s'éprend de la fille du boulanger de Plouhinec. Malgré toutes les démarches des parents pour les décourager, les deux jeunes gens décident de se marier à Plozévet, un village mitoyen. Il fallut réfléchir au pain qui serait sur la table au mariage. Pain dur de Pouldreuzic ou brioche de Plouhinec? Les jeunes gens prennent le débat à cœur et ils se mettent à expérimenter deux sortes de pain : la jeune femme essaie de fabriquer un *pain-vertébré* et le jeune homme un *pain-crustacé*. Seul ce dernier pain, le croûté (moelleux à l'intérieur et dur à l'extérieur) fut prêt pour le mariage. Toutefois, la jeune femme n'avait pas dit son dernier mot. Le *pain-vertébré* est créé quelques années plus tard, inspiré par le jeune fils du couple qui tenait une brioche dans une main et un morceau de chocolat dans l'autre. Le pain au chocolat voyait le jour.

### « La Légende de la musique et de la danse »

Variante de la Genèse, ce récit se déroule au Jardin d'Éden. Dans ce paradis, Adam entend une mélodie parfaite, « la musique des sphères », sur laquelle il aimerait danser, mais tout seul, quelle tristesse! Alors, Dieu crée Ève en enlevant la partie femelle du corps d'Adam. Ainsi séparés, ils peuvent danser ensemble. Puis, Dieu interdit à Adam et Ève de manger des fruits de l'arbre de la musique. Mais le serpent les incite à transgresser l'interdit et, l'ayant

écouté, ils cessent alors d'entendre la symphonie céleste. Selon le narrateur, c'est à partir de ce jour que les humains font de la musique, par nostalgie, pour essayer de recréer celle des origines.

### **« La Légende des parfums »**

Dans une variante de la Genèse, ce sont les fruits de l'arbre des parfums qui sont défendus à Adam et Ève. Mais, sous l'influence du serpent, ils cèdent à la tentation et ils cessent alors de sentir les plus sublimes parfums de la nature; ne se présentent plus à leurs narines que des « odeurs triviales ». Il faudra attendre des millénaires avant que l'homme réussisse tant bien que mal à retrouver l'odeur sublime du Paradis en créant des parfums.

### **« La Légende de la peinture »**

Le narrateur écrivain rencontre son ami Pierre qu'il n'a pas vu depuis plusieurs années. Tous deux sont nés la même année et ont eu un parcours similaire avant que Pierre ne parte étudier. Homme de communication, ce dernier a mis au point un système informatique qui peut traduire des œuvres en plusieurs langues et offre au narrateur d'en profiter. S'ensuit un discours sur la nécessaire complicité de la création et de la communication. Pour montrer que l'une ne va pas sans l'autre, le narrateur raconte l'histoire d'un calife de Bagdad qui souhaite décorer deux murs de son palais. Pour ce faire, il organise un concours. Un Chinois et un Grec y participent. L'artiste chinois peint une fresque magnifique qui charme toute la cour. Le Grec, quant à lui, se contente de poser un miroir, du plafond au plancher, qui reflète l'œuvre féérique du Chinois, mais également toute la cour qui s'y reconnaît émerveillée. Le Grec remporte le concours.

### **« Les Deux Banquets ou La Commémoration »**

Le calife d'Ispahan, ayant perdu son cuisinier, organise un concours pour le remplacer. Deux candidats semblent être dignes de participer. Le premier sert au calife et à sa cour un banquet fabuleux où les mets sont divins. La semaine suivante le deuxième cuisinier présente au souverain exactement les mêmes plats et la cour tremble du sort qui lui sera réservé. Se moque-t-il? Mais le calife surprend tout le monde en engageant les deux cuisiniers, le premier pour créer des banquets mémorables, le deuxième pour commémorer et sacraliser ces festins

en les répétant. La répétition est vue véritablement comme une commémoration qui sacralise l'objet initial. Les derniers mots du conte font écho aux mêmes mots du premier récit du recueil. Rime textuelle spéculaire.

